PANTHEON ✻ VITE D'ILLUSTRI ITALIANI E STRANIERI.

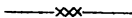
E. CHECCHI.

ROSSINI.

FIRENZE
G. BARBÈRA, Editore.

LIRE 8

ROSSINI.

E. CHECCHI.

ROSSINI.

Seconda tiratura stereotipa.

NON BRAMO ALTR'ESCA

FIRENZE,
G. BARBÈRA, EDITORE.

1922.

A CARLO SEGRÈ.

Dedico a te questo mio studio su Gioacchino Rossini, per due ragioni principalmente: per ringraziarti degli opportuni consigli che mi hai dati a proposito di quel grandissimo, e perchè tu, sebbene appassionato e intelligente di musica, non sei un compositore e neppure un tecnico.

In una lettera del 1883 Giuseppe Verdi, rispondendo a chi gli domandava un parere sopra un libro musicale, scriveva queste aüree parole: « In fatto di musica, e di lavori intorno alla musica, non credo al giudizio nè mio nè di altri. Si rammenti le opinioni di Weber, di Schumann, di Mendelssohn su Rossini, Meyerbeer ed altri, e mi dica se si può aver fede nelle opinioni di un compositore. »

Lasciamo dunque musicisti e compositori al Conservatorio e al Teatro: e delle cose che ci commuovono e ci esaltano parliamo semplicemente fra di noi, senza bisogno di ricorrere allo stridente frasario della scienza che sega l' anima.

Ma se io, parlando del Rossini, ho anche scritte delle bestialità (e sarai tu il primo ad accorgertene), ti giuro di non potere addurre a mia scusa nessuna circostanza attenuante, perchè ho proprio detto, scrivendo, quello che volevo dire.

Il tuo
EUGENIO CHECCHI.

Capitolo I

nel quale, dopo aver visto il Rossini passeggiare in Firenze, si fa un giudizioso raffronto fra lui e il Verdi, e si raccontano altre cose abbastanza notevoli.

Deve esser lecito ai piccoli, in compenso della fama e della gloria che non è pane per i loro denti, richiamar qualche aneddoto che li mescoli, come che sia, al nome e alla vita degli uomini grandi.

Dirò dunque, incominciando, che a Gioacchino Rossini io son debitore delle mie prime punizioni scolastiche.

Frequentavo, fanciullo, la classe di grammatica elementare latina nelle Scuole Pie di Firenze.

La Via dei Martelli, non ancora pervenuta alle presenti ampiezze slabbrate, che permettono ai bighelloni di soffermarsi sui larghi marciapiedi a guardare oziosamente nelle vetrine, era stretta poco men d'un imbuto: era buia, incomoda, quasi triste: e le due aperture della vasta Piazza del Duomo da una parte e della Via Larga dall'altra (diventata più tardi la Via Cavour) conferivano a far parere anche più angusta quella minuscola arteria, che prende nome dalla nobil famiglia dei Martelli.

Costì, proprio sull' angolo di tramontana, erano le Scuole dei padri Scolopi; e costì avrei dovuto iniziarmi allo studio della letteratura classica latina. S' usciva di classe alle undici e mezzo, dopo sentita la messa nella chiesa di San Giovannino: e si ritornava alle due, per riacquistare la piena libertà dei movimenti alle quattro pomeridiane. Ma un bel dopo pranzo d' inverno, capitato tardi in vicinanza della Scuola, per una certa battaglia dovuta combattere a colpi di ciottoli sul greto del Mugnone fuori di Porta San Gallo, mentre mi traccheggiavo nei dintorni del palazzo Riccardi per aspettar l' ora di tornarmene a casa, vidi passarmi vicino un gruppo di tre persone, tutt' e tre con le mani dietro le reni, tutt' e tre di nobile e dignitoso aspetto, tutt' e tre con qualche cosa di diverso (così almeno mi parve) dall' altra gente che attraversava la via. Chi li vedeva si voltava a guardarli: taluno, soffermandosi, mostrava agli atti del viso di conoscerli: qualcheduno anche salutava e si levava il cappello.

I tre compagni di passeggiata dimostravano press' a poco la medesima età: sessant' anni circa: ma quello di mezzo attrasse più degli altri la mia attenzione, per la serena maestà del volto senza baffi nè barba, per una certa sua maniera di sorridere, per una signorile compostezza come di chi abbia l' abitudine delle aristocratiche riunioni. Degli altri due, quello di sinistra, tutto

vestito di nero, e anche lui sbarbato, aveva le apparenze esteriori di un prete in viaggio; su quello di destra, faccia angolosa e scura, con due foltissimi sopraccigli neri, non poteva nascere dubbio: la candida sottana a larghe pieghe e il nicchio lo qualificavano frate domenicano.

I tre passeggiatori erano il padre Corsetto del Convento di San Marco, Luigi Crisostomo Ferrucci bibliotecario della Laurenziana, e Gioacchino Rossini: amici indivisibili che nelle belle giornate, con la precisione di altrettanti cronometri, si ritrovavano sul marciapiede del palazzo Riccardi accanto alla Casa di proprietà del grande maestro; e con le mani dietro, sempre a lento passo, di quando in quando fermandosi, come per mettere il punto fermo a qualche discorso avviato, andavano su su fino in fondo, fino all'estremità di quella che si chiamava allora la Via San Leopoldo. Rifacendo la strada, il padre Corsetto si congedava dagli amici per entrare in convento, gli altri due si separavano alla porta dell'autore del *Guglielmo Tell*.

In me fanciullo, quel nome di Rossini, sussurrato in cotesto giorno da qualcheduno che passava di là, suscitò una impressione di meraviglia quasi paurosa. Come potevo io supporre che vivesse ancora un uomo, del quale avevo sentito confusamente discorrere in famiglia come del più grande maestro di musica che fosse mai stato

nel mondo? dell' autore della prima opera che avevo sentita un anno o due prima in teatro? Quell' opera fu la *Cenerentola:* e mi ricordavo benissimo che tornato a casa non avevo potuto prender sonno in tutta la notte, ed ero stato sorpreso in lacrime la mattina per le crudeli persecuzioni di Don Magnifico e delle due cattive sorelle alla povera Cenerentola. Ma anche mi risuonavano all' orecchio le meste e appassionate cantilene di lei, e gioivo, fra le lacrime, di quell' inaspettato trionfo finale, delle magnifiche vesti di sposa, della corona principesca posata sul capo della felice compagna di Don Ramiro.

Veder dunque vivo, e quel che più mi stupiva, di poco dissimile dagli altri uomini, un uomo che aveva potuto scrivere siffatta musica, e tutta quell' altra musica, forse anche più bella, che mi dicevano sparsa in venti o trenta opere uscite da un solo cervello, proprio dal cervello di Gioacchino Rossini, fu per me il colpo di grazia. Andavo nelle ore pomeridiane verso la scuola, ma non varcavo la porta del convento che nei giorni di pioggia. Quando il sole splendeva, illuminando delle rosee luci del vicino tramonto il cielo invernale di Firenze, io mi appostavo un po' più in là del palazzo Riccardi: e quando il Rossini, il padre Corsetto e il Ferrucci capitavano per la solita passeggiata, io quatto quatto li pedinavo, passavo loro innanzi per guardar bene in fac-

cia il maestro, tendevo gli orecchi per cogliere a volo qualche sua parola, speravo sempre che da quelle labbra uscisse un accenno, fosse pur fuggitivo, a taluno dei personaggi delle sue opere.

Ero diventato in pochi giorni, senza saperlo, uno dei rossiniani più arrabbiati. Con l' aiuto di un fratello maggiore, risparmiando i pochi soldi della merenda, m' ero composta una piccola biblioteca di tutti i libretti del Rossini: dal *Tancredi* al *Barbiere di Siviglia*, dall' *Otello* al *Guglielmo Tell*. Le punizioni, per le mie ostinate assenze dalla scuola, fioccavano: volavano anche, ogni tanto, gli scappellotti paterni, e le minaccie, anche più gravi, di non esser più condotto al teatro per tutto l' anno. Ma d' ogni cosa mi consolavo col chiudermi in camera la sera, e col passar lunghe ore a mandare a memoria i libretti. Diventai così, in poche settimane, l' amico sviscerato di Figaro: avrei dato qualunque cosa più cara per incontrarmi in istrada col conte d'Almaviva vestito da grande di Spagna; e non so quante volte, con l' anima tutta sconvolta, gridai ad Otello che non uccidesse la innocente Desdemona, sfogasse invece tutta la terribile ira sua di affricano feroce contro il perfido calunniatore Jago.

Fu quello l' anno dell' ultimo soggiorno di Gioacchino Rossini in Firenze. Di lì a pochi mesi egli tornò in carrozza di posta a Parigi, e visse là gli ultimi tre

lustri della sua vita, olimpico spettatore della propria gloria. Ma forse, più d' una volta, fra le caligini invernali della grande metropoli, avrà ripensato alle serene passeggiate con i due amici: avrà rivisto con la fantasia il negozio di musica di Giovanni Ricordi sull' angolo della Via Calzaiuoli, dove spesso si tratteneva in allegre conversazioni con i maestri del tempo: Teodulo Mabellini e Luigi Gordigiani fra gli altri. Al Gordigiani che fu, si può dire, il più elegante e il più originale autore di stornelli toscani, diceva spesso il Rossini:

« Ma mi dici dove diavolo vai a pescare tanta freschezza di motivi? E non sai che ce n' è più d' uno che ti ruberei volentieri, e che proprio mi dispiace di non averli trovati io quando ancora scrivevo? »

Il « quando scrivevo » si riferiva ad un tempo oramai remoto: a un intiero quarto di secolo. Dopo il *Guglielmo Tell*, che risale al 1829, il Rossini posò per sempre la penna di autore melodrammatico, ed era allora nel rigoglio della giovinezza robusta. Di tutte le leggende che si architettarono su questo silenzio, non interrotto musicalmente che dallo *Stabat Mater* del 1841 e dalla *Piccola Messa* scritta nel 1864, non ce n' è forse neanche una di vera. Andrea Maffei, l' impeccabile cesellatore di versi armoniosissimi, mi raccontava come anche lui, al pari di migliaia di persone, avesse rivolta al Rossini la oziosa domanda: « Ma perchè, maestro,

avete cessato così presto di scrivere? » e che il Rossini gli avesse risposto ridendo: « O non lo sapete che io sono un grande infingardo? Scrivevo opere, quando le melodie venivano a cercarmi e a sedurmi: ma quando capii che toccava a me andarle a cercare, nella mia qualità di scansafatiche rinunziai al viaggio, e non volli più scrivere. »

Questo diceva ridendo: ma l'alto segreto egli forse non lo rivelò mai a nessuno.

Sapeva anche, a questo proposito, essere insolente con gli importuni. Ebbe a passare una volta da Bologna, nell'anno in cui lasciò per sempre l'Italia: e per l'appunto in coteste sere a Bologna andava in scena l'opera nuova d'un giovine maestro di quella città, credo un patrizio, con largo seguito di clientele e d'amicizie. L'autore tanto fece e tanto brigò, che indusse il Rossini ad assistere alla prima rappresentazione. Il teatro era gremito, l'opera andò alle stelle: quindici, venti, venticinque chiamate, e un gran numero di *bis*: un'apoteosi addirittura. Lieto e sconvolto per l'ottenuto trionfo, il giovine autore si piantò nel corridoio per aspettarvi il Rossini all'uscita, e avere da lui una parola, un accenno, un qualche cosa che poi i giornali avrebbero riferito ed amplificato. L'autore del *Barbiere*, tutto sorridente, si rallegrò del grande successo, chiese con premura del numero preciso delle chiamate,

dei pezzi ripetuti, e andava dicendo: « Mi rallegro davvero davvero di questo grande successo. »

Il maestro novellino non stava più nella pelle per la contentezza: e dato braccio al Rossini, perchè tutti si accorgessero del grande onore che la sorte gli avea riserbato, non sapendo lì per lì che cosa dire, fece anche lui la solita imprudente domanda, lardellandola con frasi di circostanza.

« Che cosa siamo noi, eh, accanto al nome del grande Rossini? Vermi della terra e nient'altro! Ma perchè mai, perchè lei si ostina da tanti anni a non voler più regalare al mondo i capolavori del suo genio? Me lo dica, via: perchè dopo il *Guglielmo Tell* non ha più scritto altre opere? »

Il vecchio maestro si strinse nelle spalle: poi accennando in giro, con la mano stesa, alla gente che si affollava verso le porte di uscita, e che aveva freneticamente applaudito tutta la sera, rispose con l'accento del più grande candore:

« E che cosa volete che io scriva con questa razza di pubblici? »

Ma erano anche quei medesimi pubblici che lo applaudivano da un mezzo secolo circa: che avevano assistito commossi al rapido sfolgorío di Vincenzo Bellini, alla mirabile fecondità di Gaetano Donizetti, troncata improvvisamente dalla morte, che assistevano ora

d'anno in anno alle impetuose e appassionate manifestazioni del genio di Giuseppe Verdi, e pur serbavano i loro più schietti entusiasmi per le opere del Rossini. Lui solo, in tanto rigoglio di vita artistica — magro, ma per allora sufficiente compenso alla servitù della patria — lui solo, nella universale eccitazione degli intelletti e degli animi, taceva da venticinque anni: e di questo suo silenzio egli s'era fatto uno scudo così poderoso, che nè editori, nè impresari, nè direzioni di teatri italiani o stranieri pensavano più ad infastidirlo con offerte anche splendide.

Non agiato soltanto ma ricco, di una ricchezza, si noti bene, non derivatagli dai diritti d'autore, che una legislazione imperfetta regolava male o non regolava affatto, amante soprattutto del quieto vivere, della buona cucina, dell'allegra compagnia di pochi amici, egli s'era creata per tempo una filosofia impregnata d'indifferenza serena, che lo induceva a considerare come superflua una gloria, la quale venisse ad aggiungersi a quell'altra con tanta facilità conquistata. Questa qui gli bastava: ce n'era perfino d'avanzo. Del nome suo era pieno il mondo: l'eco degli applausi tributati alle sue opere si ripercoteva nei teatri dei due emisferi: il genio di lui, come pioggia fecondatrice, aveva lasciate impronte durabili in tutto il vasto campo dell'arte, e la commedia, la farsa, il dramma, la tragedia si può dire che

avessero ottenuto da lui il più largo contributo di sorrisi e di lacrime, di pietà e di terrore. Perchè ripetersi? perchè affaticarsi? Non che esaurita, la vena melodica di Gioacchino Rossini, a malapena premuta, avrebbe potuto ancora alimentare per anni e anni l'inesausta curiosità dei pubblici che impazienti aspettavano. Ma egli non volle: e da questa sua ostinazione nessuno valse mai a rimuoverlo.

Sarà tema curioso di postumi raffronti, per chi scriverà la storia della musica italiana, lo studio delle fisonomie morali e intellettuali dei due maestri, il primo dei quali apre il secolo decimonono e il secondo lo chiude: Gioacchino Rossini e Giuseppe Verdi.

Il Rossini getta via la penna di autore melodrammatico nel vigore della giovinezza, a trentasette anni, dopo aver segnata di un'orma incancellabile, con la sua ultima opera *Guglielmo Tell*, la via che i futuri maestri percorreranno: Giuseppe Verdi scrive a ottant'anni quel *Falstaff*, che la critica ammirata dei due mondi considera un capolavoro di comicità, di freschezza, di forza giovanile.

Argutamente scettico il primo, si accorge un bel giorno di poter fare a meno di nuovi applausi e di nuovi omaggi, perchè l'accaparrarseli significherebbe noia e fatica, sarebbe una fastidiosa interruzione a quella sua innata pigrizia, che ha più del meridionale che del ro-

magnolo: infaticabile cercatore di tutte le forme del bello il secondo, irrequieto e impetuoso interprete dei più forti sentimenti e delle più violente passioni del cuore umano, trapassa con mirabile disinvoltura dai soggetti biblici, o cristianamente religiosi, alle romanzesche avventure di banditi e di masnadieri, interroga la storia, penetra nelle dissolute Corti, innalza alla nobiltà più pura dell'arte le geniali aberrazioni delle troppo ardenti fantasie spagnuole, trasporta il realismo della vita moderna nella più ideale di tutte le arti.

Gioacchino Rossini, con esempio unico al mondo, scrive nel medesimo anno (1816) il *Barbiere* e l'*Otello*: la commedia dell'eterno riso, e la tragedia del pianto e del terrore. Giuseppe Verdi, dopo sedici anni di raccoglimento e di silenzio, invertite le parti, scrive l'*Otello* anche lui; ma perchè è innamorato fin dalla giovinezza di quella forma tutta nazionale che è l'opera giocosa, scioglie una solenne promessa fatta a sè medesimo; e dopo cinque anni, pensando forse al burlato tutore della maliziosa Rosina, racconta le lepide burle di cui è vittima il grottesco obeso personaggio di Shakespeare, ed offre alle genti stupite il perfetto esempio della commedia musicale.

Rapidi lavoratori l'uno e l'altro, fecondissimi, e nella loro potente originalità seguaci dell'antica tradizione italica, il Rossini scrive quaranta opere teatrali in diciannove

anni, con la facile noncuranza e con la miracolosa prodigalità del genio: il Verdi, genio più raccolto e cogitabondo, compone ventisei opere nello spazio di un mezzo secolo circa, dal 1839 al 1892.

Il Rossini accetta con la massima disinvoltura impegni, a mantenere i quali ogni più gagliarda fibra si fiaccherebbe: scrive talvolta, in un solo anno, ben quattro opere: ma incomincia a scriverle quando pochi giorni, due o tre settimane al più lungo, mancano al termine fatale della consegna. Nei giorni e nei mesi che precedono, e che gl' impresari e le direzioni dei teatri s' immaginano il maestro impieghi nella meditazione e nel lavoro, egli continua allegramente quella sua vita spensierata ed errabonda, va di casa in casa a rallegrar le brigate, si occupa ad ammannire pranzi e cene, corteggia le belle dame, e chi si arrischi di ricordargli che impresari, direttori, artisti e pubblico aspettano a braccia aperte l' annunziata opera, è ricevuto con mali modi e col titolo di guastafeste. L' importante per lui è di avere negli ultimi giorni un libretto purchessia, scritto magari alla diavola, con quel lasciarsi andare che distingue la letteratura melodrammatica del primo quarto di secolo. Poi a un tratto egli si chiude in casa, apre la valvola delle melodie, e in pochi giorni l' opera è fatta. Sarà un capolavoro, o non sarà nulla: a lui poco importa. Gli basta che l' impegno sia mantenuto, le parti sieno

distribuite; e nell' intervallo fra una prova e l' altra il maestro, lieto del riconquistato riposo, ricomincia la vita svagolata di prima.

Il Verdi, non sedotto dal periglioso esempio del predecessore, discute col librettista il soggetto, i caratteri dei personaggi, le situazioni del dramma: suggerisce modificazioni, scarta una scena e ne consiglia un' altra, sta alle costole di quel suo compagno di catena e lo eccita, lo punzecchia, gli cava quasi di corpo i pensieri, le immagini, le strofe; e il giorno che, tutto acceso nell' ispirazione, egli incomincia a tempestar di note i fogli di musica, la musica di quella sua nuova opera è già schierata luminosamente nella potente fantasia. Quando s' incominciò a vociferare in Italia della probabile prossima apparizione del *Falstaff*, io mi permisi di domandarne notizie un po' precise allo stesso Verdi, e il grande maestro, in data del 30 dicembre 1890, così mi scriveva:

« Cosa potrei dirle? tutto è stato detto intorno al *Falstaff*, ed anche più del vero. Il vero è questo. Boito mi ha scritto un libretto buffo, comico, come vogliono. È divertente assai, ed io mi diverto a martirizzarlo di note. Poco o quasi nulla è fatto della musica. Quando la finirò? Chi sa! La finirò? Ma!! Questa è la pura, la vera verità. Saluti ed augurii.

G. VERDI. »

Di questo *martirio divertente* non volle mai saperne il Rossini: che fu il più audace, il più fortunato degli improvvisatori, e scrisse opere in un tempo molto minore di quello che occorrerebbe ad uno scrivano per metterle in bella copia. Egli si diletta perfino a giocare con la propria gloria: in più d'una occasione, con l'impresario alla porta che domanda imperiosamente il lavoro promesso, e con gli amici che forse lo aspettano per una allegra maccheronata, taglia via da qualche sua opera giovanile una romanza, una introduzione, un coro, una intiera scena, quasi la metà di un atto, e forse neppure si dà la briga di trascriverli, ma li incolla sulla carta addirittura.

A proposito di una edizione di tutte le sue opere pubblicata dalla Casa Ricordi, così scriveva il Rossini a Tito Ricordi nel 14 dicembre del 1864, quattro anni prima della morte:

« L'edizione da voi intrapresa darà luogo (con fondamento) a molte critiche, poichè si troveranno in diverse opere gli stessi pezzi di musica. Il tempo e il denaro che mi si accordava per comporre era sì *omeopatico*, che appena avevo io il tempo di leggere la così detta poesia da musicare. La sola sussistenza dei miei dilettissimi genitori e poveri parenti mi stava a cuore. »

Lavorava in fretta, perchè guadagnava poco: qualche centinaio di scudi ad ogni opera nuova. Per il *Bar-*

biere di Siviglia gli erano stati assegnati, con regolare contratto, quattrocento scudi, e pare accertato che glie ne pagassero soli trecento. Ma allora l'arte musicale, più che un sacerdozio e un apostolato, più che l'opera meditata di una scuola imperante in tutto il mondo, e che a tutto il mondo avrebbe dettate le leggi, era la espressione spontanea di una singolare gagliarda attitudine dell'ingegno italiano. Si scriveva musica, come si era dipinto, scolpito, costruito nel quattrocento e nel cinquecento: come Carlo Goldoni aveva dettate commedie sopra commedie nel secolo passato. Di riflessione ce n'entrava quel tanto, che potesse bastare ad accaparrarsi i suffragi del pubblico; e di tutte le fisime estetiche e matematiche venute più tardi di moda, e che hanno condotta l'arte al punto ove oggi si trova, i maestri compositori sarebbero stati i primi a ridere.

Era come un risveglio, il rinnovarsi di una stagione primaverile che sbocci per una fatale legge della natura, una stagione succeduta alle terribili tempeste invernali che erano andate a seppellirsi, con la gloria di Napoleone, fra le steppe e le nevi della Russia. Il mondo, che sentiva il bisogno di respirare, respirò difatti: dal sangue sparso nelle tante guerre che avevano desolata l'Europa germogliarono, prima che altrove in Italia, i fiori d'un altro rinnovamento, e nei rinascenti desiderii di viver bene, di vivere in pace, dopo tanto tramestío di vicende

politiche e tanto assordante tuonar di cannoni, primeggiò sopra ogni altro quel desiderio, che nel cuore dei popoli è inestinguibile, il desiderio cioè di un' arte giocondamente facile, che aiutasse a far dimenticare, diciamo meglio, ad annientare affatto il recente e doloroso passato.

Di quei tempi, di quelle inclinazioni delle folle, fu la più fulgida personificazione Gioacchino Rossini. Nell' anno del *Barbiere* Napoleone era da parecchi mesi relegato nell' isola di Sant' Elena, e già si può dire che appartenesse alla leggenda. Di lui parlavano ancora, come la vecchia nonna della commovente canzone di Béranger, gl' Italiani miracolosamente scampati al passaggio della Beresina: ma ne parlavano a voce sommessa, accanto al fuoco, quasi raccontassero paurose storie di fate, di maghi, di mostri. Un' altra luce, ben più serena e più gaia, splendeva nell' orizzonte: un altro mago, trinciando l' aria con la bacchetta fatata, evocava i lieti fantasmi che avrebbero sorriso perpetuamente alla giovine generazione, e sarebbero passati, eredità intangibile, alle generazioni future.

Dopo la tragica epopea, la commedia luminosa che spiana le rughe e rimette nei cuori la letizia. Una nuova età si annunzia: una età di amabile scetticismo, d' indifferenza sorridente, di temperata libertà di pensiero, di costumi facili, di spensieratezza universale. Componendo tre anni prima, nel 1813, l'*Italiana in Algeri*,

potè, è vero, il Rossini, per un tal quale pizzicore di amor patrio di maniera, scrivere musica nobilmente ispirata sulle parole rimaste allora celebri:

Pensa alla patria, e intrepido
il tuo dovere adempi:
vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
d' ardire e di valor:

ma fu eruzione di un morbillo passeggiero; fu come l' omaggio involontario pagato alle confuse aspirazioni italiche di quel tempo.

La sovranità del Rossini, incontrastata, universale, accettata da tutti o da quasi tutti, si svolse e ingigantì quando si apriva la grande parentesi del silenzio politico, quando le audaci aspirazioni dei pochi non trovavano corrispondenza, incoraggiamento, impulso nelle folle. Più che affannarsi a scotere il giogo, abbastanza mite per il momento, delle domestiche tirannie e delle forestiere, coteste folle cercavano bramosamente i diletti dello spirito, le liete commozioni dell' arte: non già perchè le anime lacrimassero sulle perdute speranze della libertà politica, e provassero per ciò il bisogno di una potente distrazione dalle sventure presenti; ma perchè erano stanche di tanto rimescolío di pubblici fatti, infastidite da tanta rapidità di cambiamenti e di sconvolgimenti, noiate di non poter mai o quasi mai mangiare un boccone in pace.

Tutta la intima essenza del carattere degli Italiani si concentrava, per dir così, in Gioacchino Rossini, e nella sua musica. Chi affermasse che in quei nostri padri del primo quarto di secolo c' era qualche cosa della indole sarcastica e burlona dell' autore della *Cenerentola* e del *Turco in Italia*, si accosterebbe alla verità meglio di quelli storici da strapazzo, i quali vorrebbero darci ad intendere essere stata l' Italia di quelli anni un focolare nascosto di rivendicazioni di là da venire.

Perchè furono proprio cotesti gli anni della patriarcale fiaccona: e a richiamar gli animi, e indirizzarli verso un' ardua mèta non scevra di pericoli e di gloria, non bastavano quei pochissimi, che disseminati nelle varie città cercavano di mantener vivo sotto la cenere un fuoco, che andava a poco a poco spegnendosi. Ad ogni modo dalla cenere non si sprigionavano neppure scintille. Di quando in quando un crepitío come di fiamma lontana faceva aprir gli occhi e rizzar le orecchie alle sonnolente o sbadiglianti polizie; ma il popolo, distratto in più piacevoli cure, non ci badava più che tanto, e quel balenío dell'aria avrebbe potuto paragonarsi ai lampi di caldo, che lasciano il tempo che trovano.

Un concetto più riposato, e diciamo pure più angusto della vita, un tacito accordellato per rimandare a più tardi — meglio se avessero da pensarci i nepoti lontanissimi, tanto perchè anche a loro toccasse una qualche

parte di guai — per rimandare, dico, i grandi problemi, che neanche il genio del Bonaparte era riuscito a risolvere, e il naturale orrore per il sangue, appunto perchè se n'era tanto versato e versato inutilmente, tutto questo contribuiva a mettere il sordino alle corde del così detto patriottismo, a preparare il trionfo di qualche cosa e di qualche uomo, che fossero al polo opposto degli uomini e delle cose a cui i trattati del quindici avevano dato di frego.

Quell'uomo fu il Rossini, quella cosa fu la sua musica. Alla troppo ripetuta sentenza, che i popoli hanno i governanti che meritano, si potrebbe con altrettanta giustizia contrapporre quest'altra, che ogni secolo ha l'arte che gli si confà e che egli chiede. Discendente in linea retta da quell'arte leggiadramente incipriata del settecento, tutta in ghingheri, madrigalesca, lardellata di nèi, caracollante sulle cavalcature del minuetto e della gavotta, il Rossini se ne servì come di trappolino per prendere l'abbrivo, e lanciare a volo ardimentoso nell'aria le melodie e le armonie che gli tumultuavano nella fantasia. Non fece divorzio dagli antenati, ne accettò anzi l'eredità: ma con benefizio d' inventario. Parve, in principio, volesse seguirne addirittura le orme, ed ebbe le sue leziosaggini anche lui, le tenui carezze che fanno il solletico alla pelle, le leggerezze di forma, e le semplicità, che si credevano classiche, dello stile: come anche

ebbe dei maestri settecentisti la grazia ingenua, e la freschezza e la lucidità adamantina dei motivi. Ma tutta questa sua produzione dei primissimi anni era, più che altro, un esercizio di ginnastica intellettuale, un addestrarsi a più ardue imprese, uno sveltire la mano a poter fare da sè, a liberarsi dalle pastoie della scuola.

La sua prima scuola, anche innanzi d'essere inviato a Bologna a studiare il canto, fu, sia detto senza maligni sottintesi, il corno paterno. Figliuolo d'un suonatore girovago di corno, e d'una madre che disimpegnava in una compagnia melodrammatica di terz'ordine le parti di seconda donna, Gioacchino fanciullo fu sballottato da una città all'altra della Romagna e delle Marche, e visse i suoi primi anni piuttosto sugli sgabelli delle rozze orchestre, e fra le quinte scolorite dei teatrucoli di provincia, che sulle panche d'una scuola elementare. Imparò a sbalzi a leggere e a scrivere: con lunghe lacune intermittenti di giocondi ozii, intercalati di faticosi viaggi su carrettelle sgangherate, per seguire i genitori scritturati ora in un paese ora in un altro.

Ma di quella esistenza precaria e difficile, delle privazioni incresciose a cui erano condannati, ogni tanto, i coniugi Rossini spesso a corto di scritture, non sperimentò Gioacchino gl'inconvenienti. Che il sentir parlare sempre di musica attorno a sè giovasse a svolgere più

rapidamente il germe che gli covava nella fantasia, può darsi: ma nè la compagnia del padre, che non superò mai l'abilità di un suonatore mediocre, nè la molto limitata intelligenza materna, non assunta mai a parti melodrammatiche d'una certa importanza, sarebbero state sufficienti a svegliare nella piccola mente del ragazzo le singolari attitudini che si manifestarono più tardi.

Egli non fu, come il Mozart, un fanciullo prodigio: fu invece, come tutti quelli della sua età, un vispo frequentatore della strada, un compagno di giuochi turbolento ed allegro, un appassionato di spettacoli teatrali. Tutto quel mondo di finzioni, di falsità, di artifizii scenici, tutta la lieta baraonda d'una gente che le necessità del mestiere sbalzavano ora qua ora là, e quel succedersi d'impressioni che pare scivolino sulla memoria dell'infanzia, e invece vi si fissano con incancellabili orme, suscitavano nell'anima del piccolo Rossini un turbinio d'idee nuove, vi colorivano viventi e mobili quadri, che però avevano tutti, per fondo immutabile, uno scenario di teatro.

A dieci anni suonava passabilmente il corno, e aveva una tal quale conoscenza delle note, imparate un po' alla diavola: e intanto nel cervello del padre si maturava l'idea di far del figliuolo un cantante. Lo inviò infatti a Bologna, in casa d'un amico pizzicagnolo, perchè prendesse lezioni dal maestro di canto Tesei.

Tornato di lì a due anni in famiglia, con un discreto bagaglio di cognizioni musicali e con una fresca voce di tenorino, fu innalzato al grado di accompagnatore al cembalo nella compagnia nomade dei genitori, e cantò messe e vespri nelle chiese di città e di campagna. Forse fino d'allora, nei copiosi desinari delle allegre e ricche priorie suburbane — con quei desinari, allo scoccare di mezzogiorno, si chiudevano le solenni funzioni di chiesa — si svegliarono in lui quelli istinti gastronomici, che non dovevano abbandonarlo più per tutta la vita: ma anche penetrarono allora nella sua anima, oramai dischiusa ad accogliere le austere idealità della musica, le misteriose voci dell'arte, quasi un balenio di mondi lontani e luminosi, che avrebbero presto fiammeggiato di inusitati splendori. Il giovanetto diventava uomo prima del tempo: e fra contrasti e litigi, fra le condiscendenze amorevoli della madre e i rabbuffi del padre che non se la sentiva di vedere assottigliati, con la partenza del figlio, i già meschini proventi della professione, Gioacchino potè tornare a Bologna, e studiare composizione nella scuola del padre Mattei, nel Conservatorio musicale di quella città.

Al celebre contrappuntista non sfuggì la singolare prontezza dell'ingegno, la facilità dell'apprendere, e la correzione del gusto, tutte qualità che rifulsero nel giovane allievo: ma quelli anni di preparazione furono an-

che perpetue occasioni di battaglie fra le due indoli così opposte.

L'austero frate avrebbe voluto nutrire l'indisciplinato Rossini col sano midollo della musica religiosa, principalmente della musica di Pier Luigi da Palestrina e di Sebastiano Bach. Gioacchino Rossini invece, pure ammirando e studiando le immortali pagine di quei creatori d'un genere per lui nuovo, pur comprendendo che lì dentro stava il segreto d'ogni eletta disciplina musicale, accarezzava visioni più appariscenti, seguiva intento e commosso il volo di più gioconde idee che gli si sprigionavano dalla fantasia.

Non per nulla egli aveva trascorsi dieci anni della adolescenza di palcoscenico in palcoscenico, di paese in paese. Quelle povere orchestre appollaiate nei teatrucoli di quart'ordine, e alle quali aveva partecipato insieme col padre, quelle quinte e quei *praticabili*, a traverso i quali sgattaiolava alla svelta per raggiungere nel camerino la madre, bella donna che i complimenti dei corteggiatori di provincia inebriavano, ripensandoci ora, acquistavano ai suoi occhi una apparenza di grandezza fantastica e di splendore iperbolico, rappresentavano come la mèta ultima di un fervido sogno lungamente proseguito: di poter essere anche lui un compositore melodrammatico.

In una cosa andava benissimo d'accordo coll'abate Mattei: nell'esercitarsi alla composizione, mettendo,

come suol dirsi, in partitura i quartetti di Mozart e di Haydn: ma lo sventurato maestro non si accorgeva, come a questo modo egli si riscaldasse nel seno il serpentello che lo avrebbe morso. Mozart e Haydn! era lo stesso come dire la musica più affascinante per grazia, più appassionata per movimenti, più elegante e più leggiadra per le melodie, ma anche la musica che più si discostava dalle solennità ieratiche dei due santi padri, nel cui solo nome il Mattei era solito di giurare.

Che Gioacchino Rossini uscisse dal Conservatorio di Bologna nutrito di sovrabbondante coltura e di troppa scienza, nè lui nè i fanatici ammiratori osarono mai affermarlo: ma nello studio dei due grandi maestri tedeschi, specialmente del Mozart, le cui opere sinfoniche si risentono, come a dire, dei sonori echi della musica melodrammatica, il Rossini acquistò quel tanto di pratica che gli occorreva per tentare la sorte del teatro, e obbedire alla irresistibile attrattiva della scena.

Le prime impressioni difficilmente si cancellano: e la venerazione addirittura religiosa che ebbe l'autore del *Barbiere*, durante tutta la vita, per l'autore del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro*, era come un atto di riconoscenza verso chi gli aveva fatto intravedere, prima d'ogni altro, il cammino che avrebbe trionfalmente percorso di lì a pochi anni,

Gli domandarono un giorno:

— Quale è dei maestri di musica, venuti al mondo prima di voi, quello che voi giudicate più grande di tutti?

— È Beethoven.

— Ma quale posto assegnate dunque al Mozart?

— Mozart è unico: non può essere paragonato a nessuno. Mozart è solo.

Capitolo II.

Burle e aneddoti. A poco a poco il maestro si afferma: sue prime opere, sua grande popolarità, sue scappate notturne, sua maniera di lavorare. Ma il genio c'è.

Fatto sta che il Rossini, strappata alla meglio la licenza dal Conservatorio di Bologna, tornò a Pesaro, sua patria, col cervello in ebullizione, con l'anima ricolma di balde speranze, e con la smania nel sangue di far parlare presto di sè. Le sue prime opere, scritte su libretti sconclusionati e cadute oggi nell'oblio, saranno studiate un giorno, quando la dotta critica, non avendo niente di meglio da fare, procederà al paziente lavorio di cercare i primi germi del genio, là dove non è che esuberanza enfatica e vuota, imbarazzo ed inesperienza giovanile. Quelle opere c'insegnano piuttosto un'altra verità indiscussa: essere raro il caso che le precoci manifestazioni di un artista, anche grande, rivelino qualche cosa oltre un'assoluta povertà di cultura, oltre un bisogno istintivo di aggrapparsi ai trampoli della imitazione servile.

Nelle prime opere il Rossini fu poverissimo d'invenzione melodica: neppure seppe dar prova di quella po' di dottrina, qualunque ella fosse, che in lui ancora

fresco di studii avrebbe dovuto rifulgere. Ciò non ostante piacque: piacque per un certo brio indiavolato di alcune scene buttate giù alla brava, piacque per quella sua spavalda entrata in un campo di battaglia, dove imperavano da sovrani Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello, piacque per la seduzione delle maniere e della persona, allora bellissima, e perchè è da credere che i veri genii, anche prima di rivelarsi, hanno in sè qualche cosa di misterioso e di indefinibile, quasi un presentimento e un' anticipazione del futuro.

Ed ecco subito una prima burla, fra le tante che al Rossini si attribuiscono, ma confermataci questa in una sua lettera del 1812.

Aveva allora vent' anni, ed era già autore di quattro opere applaudite. Doveva scriverne una quinta per il teatro di San Moisè a Venezia, e l' impresario, come allora si usava, fornì lui il libretto intitolato *La scala di seta*. Il giovine maestro lo giudicò cosa tanto balorda e scempiata, che giurò di vendicarsi, a proprio rischio e pericolo, dell' avarizia dell' impresario provveditor di libretti, che gli costavano dalle quaranta alle cinquanta lire. Non solo dunque pose ogni studio a scrivere musica pessima, ma varcando i limiti d' ogni convenienza, impose ai professori di violino di dovere, ogni tante battute durante la introduzione sinfonica, picchiare col dorso degli archi sulla latta dei leggii. I fischi del pubblico in-

dignato si ripercossero in sonori echi per i tranquilli canali della città: e quando il Rossini, già partito per Roma ove altri impegni lo chiamavano, ebbe notizia del clamoroso insuccesso, così scrisse al malaccorto impresario di San Moisè:

« Mio caro,

» Dandomi a musicare il libretto intitolato *La scala di seta*, voi mi trattaste da ragazzo; facendovi fare un *fiasco*, io vi ho reso pan per focaccia. »

Occorreva possedere una grande sicurezza di sè, una sicurezza più che ardita, temeraria addirittura, per sfidare a questo modo i rabbuffi e le ire di un pubblico, che i maestri superstiti del passato secolo, e quelli altri che già tentavano di battere alla porta della fama e della celebrità, cercavano di accaparrarsi. Ma nel Rossini la baldanza giovanile era pari all'ingegno: e come in tutta la lunga sua vita non ha mai sacrificato un motto malignamente arguto presentatoglisi alla mente, anche quando la persona presa di mira fosse un gran personaggio o avesse appiccicato al suo nome un gran titolo, così non si è mai astenuto, quando l'occasione gli pareva propizia, di corbellare anche il pubblico.

A proposito di grandi personaggi, capitò una volta a Parigi quel Re del Portogallo, che era afflitto dalla mania malinconica di suonare il violoncello. Ammiratore

del Rossini, volle essere giudicato da lui suonando alcune variazioni sopra una romanza rossiniana.

— Che ve ne pare, maestro? — disse l'augusto dilettante quando ebbe finito.

— Mi pare — rispose l'autore del *Barbiere* — che per un Re non ci sia tanto male. Si sa che di quel che fanno, i Sovrani non devono render conto a nessuno.

Poi con la massima disinvoltura ricordò a Sua Maestà una promessa che il Re s'era degnato di fargli, e di cui s'era anche dimenticato: l'invio cioè di un caratello di vino di Porto.

Il Rossini a vent'anni già sta per varcare il periodo, per lui tutt'altro che laborioso, del noviziato. Le prime cinque opere, farse quasi tutte, rapida fioritura sbocciata in un solo anno, bastano a far conoscere il nome suo in varii teatri d'Italia: e se pure nella migliore di queste opere, che s'intitola la *Pietra del Paragone*, la imitazione dai maestri dell'altro secolo è evidente, se nell'*Inganno felice*, altra di coteste cinque, fanno capolino rimembranze e frasi e spunti mozartiani, specie del *Don Giovanni*, c'è anche, in tutte, quel che si dice di certe donne, che hanno « la bellezza del diavolo: » c'è, accanto alla mancanza di originalità melodica, una tal quale impazienza nervosa di ritmi, un tentativo di liberarsi dalle pastoie della scuola, quasi la ripercussione di un riso argentino di buona lega.

Erano i tempi, mi pare d'averlo accennato di già, in cui si voleva piuttosto ridere che pensare. L'opera seria, la tragedia in musica, ripiegava silenziosa le sue carabattole, perchè di tragedie vere e reali, anzi imperiali senz'altro, se n'erano avute anche troppe: delle leggiadrette epopee greche, romane, cartaginesi, con le quali l'inzuccherato abate Pietro Metastasio aveva fatto il solletico alla vena dei maestri del secolo decimottavo, il pubblico cominciava a sentir nausea: tale il fanciullo, che dopo una scorpacciata di sciroppi e di dolciumi torna volentieri, per rifarsi il palato, a una bella targa di pane fresco e bianco.

Gioacchino Rossini, gioviale e spensierato come un Goldoni foderato di sarcasmo e di malignità, era appunto l'uomo che ci voleva. Con la divinazione del genio, egli comprese che se era ancora troppo presto per tentar di ricostruire qualche cosa sulle accumulate rovine, si poteva almeno, con allegra rassegnazione, accendervi attorno qualche bel fuoco di gioia, e toglierne via quel che ci potesse essere ancora dell'antica e fosca tetraggine. Fu dunque lui l'uomo del suo tempo per eccellenza: fu l'interprete di quella nuova leggerezza, di quel nuovo brio, di quella schietta risata che succedevano alle leziosaggini e alle pastorellerie, impastate di lievito mitologico, del secolo della ghigliottina e del minuetto.

Nemico dei chiassi, avendo a noia come il fumo negli occhi i moti rivoluzionarii, accesa mediocremente l'anima nella religione dell'arte, una religione di cui forse presentiva dover essere lui il pontefice massimo, ma un pontefice piuttosto arieggiante a un Leone X di gaudente memoria, che a un irrequieto Giulio II infervorato a voler cacciare dall'Italia i barbari, e una religione raschiata e ripulita d'ogni scoria di misticismo, non piagnucolosa, ma impregnata soltanto dei profumi della natura fisica e morale, il Rossini volle esser guida, più che seguace, della placida corrente del nuovo secolo: sì che da lui si potrebbe, senza peccare di esagerazione, intitolarne il primo terzo. Gli anni del *Mosè*, della *Semiramide*, del *Guglielmo Tell* sono ancora lontani nell'avvenire: dimostreranno a suo tempo la mirabile versatilità e la pieghevolezza di un ingegno, che costringe alle sue voglie tutte le manifestazioni dell'arte. Brilla invece nei maliziosi mobilissimi occhi del maestro, folleggia e scoppietta su quelle sue labbra avide di piaceri, erompe dalla sua fantasia l'immortale sorriso comico. Se a rallentarne la foga interviene per un momento il cavalleresco *Tancredi* — splendente meteora per la quale il nome del Rossini si diffonde con rapidità fulminea in Italia e fuori d'Italia — esso veramente non figura se non come una avventurosa parentesi.

Non chiamato da natura a imprese eroiche, poco sen-

sibile alle romanticherie del così detto onore guerresco, scrive l'opera *Tancredi*, perchè è questo il libretto che egli si trova sotto mano: come avrebbe adattate le note della sua musica alla più insipida delle farse speditagli dal più taccagno degl' impresari. La serietà drammatica dell'argomento non lo turba: i brevi termini assegnati per la consegna dello spartito alla direzione del teatro la *Fenice* di Venezia non lo sgomentano: alle ricordanze della burla, giocata un anno prima al pubblico del teatro di San Moisè, che sarebbe stato a un bel circa il medesimo pubblico, egli si stringe ridendo nelle spalle. È pieno d' ardore, di vita, di speranze: ha coscienza di sè e delle sue forze: sente che la fantasia sua, disciplinata oramai a camminare spedita con le proprie gambe, può tentar vie nuove, può spingersi là dove forse altri prima di lui hanno inciampato.

E scrive il *Tancredi:* un' opera che per lo spazio di quattro anni i pubblici non d' Italia soltanto, ma dell'Austria e della Francia acclamano con grida frenetiche d' entusiasmo: la scrive non avendo in mira nessun preconcetto determinato di scuola o di stile, ma col proposito di affermarsi, di mettere in evidenza la personalità propria col più efficace e col più semplice dei mezzi: adattare cioè a quel soggetto una musica che non somigli a quella di nessun altro.

Il Rossini aveva varcato di pochi mesi il ventesimo

anno: eloquente passaporto, aggiunto all'altro della incominciata celebrità, perchè le belle dame di Venezia si adoprassero alla conquista del *maestrino*. Il maestrino invece trovava il suo tornaconto a far vita comune con gli artisti del teatro: a spassarsela con loro sotto le Procuratie, sulla Riva degli Schiavoni, in gite con la gondola nelle isole dell' Estuario, in pranzi saporiti e in cene che si prolungavano fino alle ore piccine della notte. Ma ecco che, mancando soli due giorni all' andata in scena della nuova opera, la bellissima cantatrice Malanotte, che deve rappresentare il personaggio di Tancredi, si accorge che la sua aria di *sortita* al primo atto — coteste *sortite* erano faccende serie a que' tempi, per l' impero assoluto che esercitavano le convenienze teatrali — si accorge o si figura che quell' aria non si addice niente affatto alla sua voce, e dichiara in pieno palcoscenico, durante l' ultima prova, che non se la sente di cantarla, e non la canterà. Provveda il maestro e ne scriva un' altra.

Preghiere, raccomandazioni, rimproveri: tutto fu inutile. La capricciosa artista uscì con aria di regina offesa dal teatro, e salita in gondola ripetè al maestro, venuto ad accompagnarla fino alla riva, che pensasse lui, provvedesse lui. Ma il Rossini non è uomo da sgomentarsi: corre all' albergo perchè è l' ora del desinare, ordina di far *mettere i risi*, e che lo avvisino quando la mi-

nestra è cotta. Cava di tasca alcuni fogli di musica, afferra una penna, e chinatosi sul primo tavolino che gli capita, butta giù una fitta gragnuola di note finchè, non vengono a dirgli che la minestra è in tavola. Il nuovo pezzo è scritto, ed è quella famosa aria battezzata per *l'aria dei risi*, una delle più popolari, delle più fulgide per vaghezza melodica, delle più ripetute per anni e anni, canticchiata dappertutto sulle note parole « di tanti palpiti. »

Come accadesse che l' opera *Tancredi*, di lì a qualche tempo, sparisse quasi affatto dai manifesti teatrali, e che di tanto clamore di successi, per nulla inferiori a quelli toccati poco prima alle più belle opere del Cimarosa e del Paisiello, non rimanesse nella memoria del pubblico che un' eco illanguidita, è uno dei fenomeni assai frequenti nella storia dell' arte melodrammatica. Il *Tancredi* scritto nel 1813, quando l' Europa s' agitava ancora nei tumulti delle guerre napoleoniche, è un ultimo guizzo di quella luce, che avrebbe dovuto presto ecclissarsi dietro le montagne dell' isola dell' Elba, e spegnersi poi affatto nelle solitudini desolate dell' Oceano Atlantico. Come si chiudeva tragicamente l' epopea napoleonica, anche la musica eroica ripiegava la sua bandiera di circostanza, ed era già stata sepolta, si può dire, con la *Marcia funebre* del Beethoven.

Il Rossini, non invasato dai nuovi principii della rivoluzione francese, e in parecchie circostanze della sua

vita arguto canzonatore delle famose teoriche di uguaglianza e di fratellanza, vide nel cavalleresco eroe della leggenda siracusana un personaggio semplicemente *musicabile:* ma perchè il genio, non più adolescente, aveva messe le ali, egli spiccò il primo arditissimo volo, e fu interprete immaginoso ed appassionato d'immagini e di passioni, che gl'illuminavano, è vero, la fantasia e l'anima, ma quasi direi soltanto di rimbalzo e per consenso. Guerreschi cori, inni alla libertà (parola che il buon librettista Rossi adopra volentieri, perchè ci si adatta subito la rima con fedeltà e felicità) e qualche strofa-pistolotto da mettere in bocca ai salvatori della patria, erano ingredienti ancora di moda in quell'anno, e l'adoprarli con accortezza poteva riuscire di grande vantaggio a un maestro di musica. Occorreva bensì che a quella musica non mancassero nè la originalità nè la ispirazione, e il Rossini ne ebbe da contentar tutti i gusti. Durò poco quel fervore di popolarità, perchè i tempi rapidamente cambiavano: ma l'opera d'arte rimaneva, e, quel che più importa, apriva negli animi l'adito alla speranza che la grande tradizione musicale dell'Italia non si sarebbe interrotta. Gioacchino Rossini afferrò per il ciuffo la fortuna, e la fortuna non potè più sfuggirgli di mano. Il presente e l'avvenire erano suoi.

Ho pensato tante volte quale accoglienza farebbero oggi i pubblici a quelle prime opere del genio rossiniano

oramai dimenticate, e quale impressione susciterebbe nelle platee italiane, che con tanto fervore assistono allo svolgersi della poetica leggenda di Lohengrin, vedere Tancredi tornare incognito alla cara terra natale, e proclamata la innocenza della fanciulla idolatrata da lui, sfidare a singolar tenzone il perfido accusatore, ed ucciderlo, e salvar così l' onore della donna da lui difesa. Vi manca il soprannaturale, nè il cavaliere vincitore dei Mauri arriva guidato da un cigno: ma la bella Amenaide è certamente parente prossima di Elsa, il buon Argirio suo padre lo direste fratello carnale del Re Uccellatore, e l' Orbazzano del Rossini e il Telramondo del Wagner dovettero essere certamente tenuti a battesimo dall' identico diavolo. Soltanto sono diverse le musiche: e quella del Rossini, per non parlare che della sua, sfavilla in un torrente diamantato e impetuoso di melodie, si piega obbediente a forme nuove ed ardite, ha smagliante vivacità di colorito, e una tal quale spavalda generosità quale è richiesta dall' argomento.

Nel *Tancredi*, così dicono gli storici della musica, l' autore si giova di una grande riforma già da altri iniziata, e che consiste nell' adoprare il coro, non come utile espediente o come un buon pretesto per far riposare gli artisti principali, ma perchè unendosi e intrecciandosi al canto dei personaggi del dramma, dia vita ad una nuova architettura di quei pezzi che si chia-

mano *concertati*. Come poi abbia saputo nelle successive opere giovarsene il Rossini, lo sanno anche i mediocremente pratici della sua musica.

Ma col *Tancredi* egli si licenzia dalla Euterpe drammatica: almeno per il momento: e obbedisce al fascino irresistibile dei sorrisi ammaliatori di Talia, suggeritrice della commedia musicale. Siamo ancora nel 1813: e l'autore, che non sa risolversi ad abbandonare il delizioso soggiorno di Venezia, la città del perpetuo vagabondaggio e del cicaleccio perpetuo, s'impegna col teatro di San Benedetto per una nuova opera buffa: ed è quell'*Italiana in Algeri*, che vorrei intitolare il primo, e veramente splendido e duraturo periodo di un sublime discorso musicale, che attraverso il *Turco in Italia*, il *Barbiere di Siviglia*, la *Cenerentola*, la *Gazza Ladra* e il *Conte Ory*, andrà ad intrecciarsi con quell'altro tragico e epico canto di *Otello*, del *Mosè*, della *Semiramide*, di *Guglielmo Tell*.

L'*Italiana in Algeri* è la prima opera in cui le grandi qualità del genio comico rossiniano sfavillano. Per giudicarla e pregiarla, non c'è bisogno di ricorrere alle cronache del tempo, alle lettere dell'autore o dei suoi amici, al freddo e manchevole studio dello spartito. Dopo ottantacinque anni, è fresca e giovine oggi come nei mesi estivi di quel fecondo anno, quando l'allegro popolo veneziano l'applaudiva con dimostrazioni di schietta, en-

tusiastica giovialità: ha oggi al pari d'allora i caratteri della vita perenne dell'arte, come li hanno e li conservano le più vispe e le più perfette commedie dialettali di Carlo Goldoni.

Il Rossini si palesa in quest'opera musicista di una indovinata comicità: ride e folleggia come sapevano folleggiare e ridere gli acclamati autori del *Matrimonio Segreto* e della *Bella Molinara:* ma in quel suo brio traluce digià l'amabile ironia di uno spirito caustico e amabilmente mordace, fa capolino la satira, stavo per dire la caricatura di quel mondo orientale popolato di sultani ridicoli, di bey balordi, e di pirati da commedia. Costì il Rossini è nel centro suo: può dar libero corso alla poco più che ventenne fantasia che ha bisogno di sbizzarrirsi serenamente, di rider lei per suscitare l'irrefrenabile riso degli altri, di dare alla così detta opera buffa una maggior pienezza di contenuto.

Egli evita con singolare felicità lo scoglio di riuscire volgare: mescola insieme il comico ed il patetico: concorre con la dolcezza, talvolta anche appassionata, delle sue melodie a render simpatici i personaggi: e per certe sue arditezze nello strumentale, per la fusione dei pezzi concertati, per la perfetta corrispondenza della musica con le peripezie gioconde della commedia, supera di un bel tratto, ad eccezione dell'unico Mozart (l'ha chiamato unico lui), tutti i maestri del secolo precedente.

Con l'*Italiana in Algeri* il Rossini diventa padrone del campo: ben poco gli manca per diventarne il sovrano assoluto. Da Venezia corre il suo nome una seconda volta, a distanza di pochi mesi, per tutta l' Italia. I maestri, che si reputavano invincibili, aggrottano le sopracciglia e subodorano in quell' audace ragazzaccio un rivale: tanto più terribile, in quanto egli ha già al suo attivo sei opere scritte in poco più di due anni, e perchè i pubblici già presentono e dicono che quella fantasia, a malapena sbocciata, avrà ancora molte cose da dire e che le dirà: le dirà mettendo forse in rivoluzione il mondo della musica, ricacciando nei pantani della mediocrità tutti i pedanti.

Dell'*Italiana in Algeri* sarebbe ingiustizia affermare che vivono soltanto alcune romanze, come si è affermato del *Tancredi*, dell'*Assedio di Corinto*, dell'*Aureliano in Palmira*, che è pure, quest' ultima, un' opera del 1813. Della genialissima eroina, che i pirati rapiscono per farne dono al grottesco Bey, non c'è frase che non sia presente alla memoria degli spettatori d' oggi: dell' amante Lindoro non v' ha chi non ricordi gli accenti appassionati, che si sfogano in canti di squisita fattura: come non c'è chi non sorrida alle smanie amorose di Mustafà. Il celebre terzetto di *Pappataci* vince al paragone le più ardite invenzioni comiche dello stesso Molière.

Calza qui oppòrtuno, a proposito di *Pappataci*, un aneddoto rossiniano. Appunto in quell' ultimo anno in cui il Rossini ebbe dimora a Firenze, e precisamente nel 1854, egli bazzicava spesso nel palazzo dell' arcivescovo Minucci, grande amico suo e fanatico della sua musica: sapeva anche eseguirla discretamente, con una voce un po' nasale di baritono da chiesa. Nel salotto arcivescovile si faceva musica la domenica, dal mezzogiorno al tocco, poi veniva un servitore ad annunziare che la minestra era in tavola: capitavano spesso fra gli ospiti, oltre il Rossini, anche i vecchi cantanti celebri, come il Donzelli e l' Ivanoff, che avevano acquistata gloria cantando le opere rossiniane. Dunque in una di coteste domeniche l' arcivescovo, il Donzelli e il Rossini (quest' ultimo accompagnava anche al piano) eseguivano alla presenza di pochi altri amici il terzetto di *Pappataci:* quando entrò con grande impeto il canonico Nardi di San Lorenzo, e tenendo spiegato nelle mani un giornale gridò:

— Monsignore, non sa la notizia?

— Che cosa c' è? Che è stato?

— È morto Silvio Pellico.

L' arcivescovo Minucci, tutt' altro che liberale, ma indole temperata e sacerdote di grande pietà, fu profondamente commosso per la dolorosa notizia, ed ebbe parole di nobile compianto per l' antico martire dello

Spielberg. Non si parlò più di *Pappataci*, com'è naturale: ma il Rossini, che aveva ascoltato in silenzio rimanendo seduto al pianoforte, si raccolse un momento a capo basso, poi fece scorrere le dita sui tasti, e improvvisò un mestissimo preludio sinfonico in tempo di marcia funebre: un qualche cosa di solenne e di doloroso, come un coro di voci che piangessero la perdita di una persona caramente diletta.

Gli uditori, in piedi dietro al maestro, seguivano ammirati lo svolgersi di quel canto, e l'arcivescovo, più che mai intenerito, ne seguiva il ritmo con le ondulazioni della testa. A un tratto il Rossini troncò a mezzo una frase avviata, si alzò da sedere, e voltosi al padrone di casa gli disse che preferiva di andare a tavola. Non ci fu verso di farlo continuare, nè di strappargli la promessa di fissar poi sulla carta quella sua ispirata creazione.

Fra l'*Italiana in Algeri* ed il *Barbiere* corrono tre anni e qualche mese: ma ad eccezione del *Turco in Italia*, rappresentato per la prima volta al teatro della Scala nell'agosto del 1814, altre quattro opere nè aggiungono nè tolgono un briciolo alla fama del maestro. In quei tre anni egli se la spassa a Venezia, a Milano, a Napoli, a Roma. Gl'impresari, che s'immaginano di aver trovato in lui un merlo da pelare, lo impegnano con dei contratti, che hanno vigore secondo l'arruffata

legislazione del tempo, ma che per la entità del compenso paiono addirittura inverosimili: seicento, ottocento, mille lire tutt' al più per ogni opera. E anche vero che il Rossini s' ingegna a guadagnare l' esigua somma con un lavoro che non gli porta via più di quindici giorni, o che di poco li supera.

Corre dove lo chiamano: non perchè la febbre della creazione abbia bisogno in lui d' uno sfogo, ma perchè il girandolare di città in città — specialmente allora che le strade ferrate non c' erano, quelle benedette strade ferrate di cui il Rossini si vantava di non essersi mai servito — significava per lui svago e divertimento. Del suo arrivo parlavano in anticipazione i crocchi degli amici e degli ammiratori: la carrozza di posta, a malapena avesse fatte sentire, arrivando, le sonagliere alla porta del teatro, dove il Rossini scendeva per ricevere l' indirizzo dell' albergo assegnatogli, era presa d' assalto dai bene informati che lo aspettavano; e costì strette di mano, abbracci, augurii. Il maestro sorrideva a tutti: dava a tutti il titolo di « amico caro, » anche a quelli che neanche sapeva chi fossero e come si chiamassero: poi entrava nel camerino dell' Impresa, e prima anche di domandare che razza di libretto gli darebbero per scrivere l' « opera d' obbligo, » prima di chiedere i nomi degli artisti e le qualità delle loro voci per adattarvi la sua musica, s' informava con premurosa sollecitudine se

in quell' albergo dove era alloggiato ci si potesse fidare per l' importante tema della cucina.

È anche vero che all' albergo egli mangiava di rado. I cinque, i dieci conoscenti del primo giorno, diventavano di lì a poco una schiera, una falange, un esercito di amici: solleciti di andarlo a svegliare ogni mattina fra le undici e mezzogiorno, per sequestrarlo tutta la giornata, per condurlo in giro a far pratiche gastronomiche, per presentarlo nelle case dove fossero belle donne fanatiche della sua musica, ma anche più della sua persona.

Intanto l'impresario consegnava al maestro il libretto dell' opera. Qualche volta era uno scheletro, una ossatura informe, un mezzo atto, un paio di scene, tre o quattro strofe: il resto verrebbe più tardi. Il Rossini, senza neanche leggere quei fogli volanti, li riponeva in un cassetto: e a mano a mano che altri fogli giungessero, andavano a raggiungere i primi, finchè il poeta cerimonioso — un povero diavolo affamato, che si piegava a scrivere quei versi e quelle scene per una somma che era ben lontana dal rasentare le cento lire — portava da sè in persona l'ultima scena con la parola *fine*, e sprofondandosi in inchini e salamelecchi si diceva onorato oltre il suo merito, se i suoi versi potessero fregiarsi della musica del più gran maestro del secolo.

Della cortigianeria smaccata il Rossini rideva a cre-

papelle, dava subito del tu al *poeta*, gli prometteva di leggere quella sera stessa il libretto di cui ancora non conosceva neppure il titolo, e che, bello o brutto che fosse, lo avrebbe ad ogni modo musicato, perchè non c' era tempo da perdere. Così in poche ore tutta la città viene a sapere che il celebre maestro s' è messo a lavorar per davvero: ed ecco che per l' appunto in quella sera, destinata alla lettura del melodramma, una gran cena, nella più rinomata trattoria frequentata da giovani signori e da eleganti dame, trattiene il Rossini fuori di casa fino al tocco, alle due, alle tre dopo la mezzanotte. Erano cene pantagrueliche, e qualche volta di straordinaria raffinatezza: era un' allegria prolungantesi per quattro o cinque ore, erano continue scappate di razzi di uno spirito spesso arguto, più spesso volgare, audace talvolta fino a costringere le signore a scappare di tavola, di quello spirito a cui si applica, nella storia aneddotica della prima metà del nostro secolo, l' aggettivo ben meritato di rossiniano.

L' impresario del teatro, allo spettacolo di questo vagabondaggio, di questa gazzarra, di quest' ozio scandaloso, si strappa per disperazione i capelli: minaccia di multe il Rossini: gli fa balenare sugli occhi il fantasma di pene anche più gravi. E il Rossini dapprima gli dice che stia tranquillo, poi che non lo secchi, poi lo manda con energiche interiezioni a quel paese, final-

mente per rabbonirlo promette che la mattina dopo alle undici verrà alla sala del teatro, che inviti per quell' ora gli artisti destinati alla sua opera, e che si cominceranno le prove.

Il Rossini arriva dopo il mezzogiorno: perchè fino alle quattro di notte ha girellato con gli amici per la città a improvvisar *cori* e *misereri* su parole che Dio ci liberi tutti; poi anche, nel dubbio legittimo che taluni dei pacifici cittadini, duri di timpano, non sieno stati svegliati di soprassalto a quel vociare di venti o trenta semi-briachi, la comitiva ha avuto il buon pensiero di tirare quante corde di campanelli son capitate sotto le sue mani.

Il maestro è ancora tutto assonnato, ha un po' di accapacciatura alla testa: ma gli artisti sono lì che lo aspettano pazientemente, e c' è in un angolo la sgangherata spinetta: l' impresario, che aveva un' inquietudine, anzi addirittura la morte nell'anima, a un tratto si rasserena, e ordina che vadano a prendere per il maestro una tazza di caffè. Tutti, con gli occhi fissi alle mani del Rossini, attendono che i preziosi fogli di musica escano da quelle tasche, e vadano a posarsi sul leggìo dello strumento. Invece il supposto autore dell' opera, dopo una mezza dozzina di barzellette, dopo aver preso per il ganascino la prima donna, zufolando un'arietta siede sullo sgabello, fa un paio di scale e di

accordi, poi dice al tenore, al soprano, al contralto, al basso:

— Sentiamo un po' che razza di voci sono le vostre.

E si trattiene così per un' oretta buona in accordi, in volate, in trilli: spinge all' insù quelle voci agli ultimi gradini della scala, o le fa discendere nei profondi baratri delle note più basse: le tenta, le sforza, le assaggia, le palleggia, poi alzandosi richiude d' un colpo la spinetta e dice:

— Ho capito che cosa valete: e ora andiamo a desinare.

Perchè dello spartito egli non ha scritta neanche una nota: ma nel metallo e nell' impasto delle voci ha cercata, direi quasi, la intonazione rudimentale di quella che di lì a un mese sarà la sua opera. Fra un mese, non c' è cristi, bisogna andare in scena: l' impresario l' ha giurato e spergiurato per tutti i santi e per tutte le madonne del calendario.... e il Rossini, dopo quella prima *prova* (aveva il coraggio di chiamarla una prova!) sa di potere ancora spassarsela otto o dieci giorni con quei carissimi amici che lo circondano, che lo assediano, che non lo lasciano benavere nè giorno nè notte, e sono amici dell' uno e dell' altro sesso.

Poi a un tratto rifiuta gl' inviti a desinare che gli piovono da ogni parte, e che gli farebbero perdere, dice lui, un tempo prezioso: si chiude per mezza giornata

in camera, rilegge attentamente il libretto a cui aveva data soltanto una scorsa fugace, imprime nei personaggi, che al modo come sono usciti dalla fantasia del poeta gli paiono uomini e donne di cartone ripieni di stoppa, imprime come un nuovo marchio, dà loro una fisonomia e una vita diverse, ficca loro in corpo le passioni che nei versi sono accennate confusamente; e allora egli li vede muoversi, sorridere, piangere, appassionarsi; gl' interroga misteriosamente, e costoro, a uno a uno, obbedienti gli rispondono. Come scaturì il fuoco elettrico dalle sovrapposte lastre della pila voltaica, così dalla penna che egli ha finalmente brandita escono le prime scintille, i primi fuochi melodici. L' autore non ha che un imbarazzo: quello della scelta. Troppe idee gli si affollano nella mente, e ciascheduna di quelle idee è un semenzaio, un serbatoio di altre idee che pullulano, che germogliano, che fioriscono con rapidità vertiginosa.

Lavora pochissime ore ogni giorno: anzi ogni notte: perchè se respinge gl' inviti ai gran desinari, se dice addio ai salotti dove tanta grazia di Dio e tanta bellezza muliebre si radunano per tentarlo, non può rinunziare a quei nottambuli capiscarichi, che con la loro rumorosa allegria lo eccitano e gli mantengono vivo l' inesauribile buonumore. E dopo che alle due e alle tre di notte gli amici cascanti di sonno, accompagnatolo a casa, lo lasciano alla porta di strada, il maestro rimasto

solo, anzi rimasto a tu per tu con la fantasia, la sottopone al facile lavorío di snodare, di sgomitolare quel che c'è dentro, e le dice di affrettarsi perchè anche lui ha sonno. Col libretto da una parte, con dei foglietti di musica sulla tavola, senza aver bisogno mai di sedere al pianoforte, il Rossini fonde insieme parole e melodie, ricaccia indietro quelle note che egli sa non potrebbero essere convenientemente interpretate da quei tali artisti che ha sotto mano e per i quali scrive, ma non c'è pericolo che in quei fogli appaiano cancellature o pentimenti: di pentirsi gli manca il tempo. E quando la mattina, all'irrompere degli amici nella camera, egli è destato di soprassalto, raccoglie sbadigliando i foglietti sparsi, si fa dare della carta un po' più presentabile, e fra una domanda e una barzelletta, fra una replica arguta e una storiella scollacciata, si mette a strumentare i pezzi già scritti, li manda al teatro perchè li passino al copista, e fino alle ore piccine della notte successiva non pensa più all'opera.

Dice di non pensarci, ed è vero. Il genio suo non è fatto di riflessione e di meditazione, ma è tutto impeti improvvisi, è eruzione spontanea, è getto si potrebbe quasi dire inconsapevole. Anche là dove gli uomini tecnici ammirano gl'ingegnosi trovati della scienza contrappuntistica, è tutta opera di divinazione. Più che penetrare con lo studio dentro al soggetto che la sua mu-

sica deve colorire, assoggetta ogni cosa al suo volere, al capriccio proprio, anche alla nativa pigrizia, e tutto trasforma, tutto ricostruisce secondo un ideale che viene plasmandosi in lui di giorno in giorno e d' ora in ora, senza che egli duri la più piccola fatica.

Sa di essere signore dispotico della melodia, che è sempre pronta al suo cenno, e semina melodie dappertutto. Quando la ispirazione è svogliata, non perde tempo ad aizzarla e a tentarla, ma fruga nei vecchi suoi spartiti e diventa ladro di sè medesimo. Se un' opera deve costargli più di quindici giorni di lavoro, se ne inquieta e se ne adira: un atto intiero è spesso il frutto d' una nottata: tante volte, nel breve tragitto da casa sua al teatro, declama mentalmente una scena, e mentalmente vi applica le note che la memoria tenace ritiene; le trascriverà appena gli capiti un foglio di musica: e su quella scena il maestro non tornerà più.

Le opere sue — meno due o tre — sono il frutto di una improvvisazione felice: e chi attribuì al Rossini intenti profondi e lungamente calcolati di riforma, chi credette di scorgere, nella apparizione cronologica delle sue opere, tutto un sistema rivoluzionario, e magari evolutivo, per dir come si dice, un sistema che dovesse di deliberato proposito far capo alla più alta e più sublime manifestazione artistica, quale è certamente il *Guglielmo Tell*, costui o costoro snaturarono l' uomo

ed il musicista, sognarono e farneticarono, come sognano e farneticano certi paradossali commentatori della *Divina Commedia*. Al Rossini che accetta due, tre, quattro impegni in ciascun anno, e quelli impegni significano altrettante opere, non sorride che una cosa sola: di far presto a liberarsene. Scrive musica, perchè il destino lo condanna a scriverne: come l' operaio pagato a giornata: ma non è colpa sua se la musica, che trasuda dai pori di tutto il suo essere, è, nel giro melodrammatico, la più bella, la più ispirata, la più originale, la più ricca d' idee che sia mai apparsa in Italia prima di lui.

Per quella tal burla all' impresario di Venezia aveva durata una gran fatica — lo diceva lui stesso — a mettere insieme una musicaccia da trivio, a mandare indietro qualche bella melodia che tentasse di far capolino: ma se scrive come la natural fantasia gli detta, se obbedisce alla voce del genio che gli parla alle orecchie dell' anima, allora non potrebbe far male nè essere abborracciatore, neanche volendo.

Quella sua stessa rapidità è un elemento di bellezza, perchè esclude il ricercato, il leccato, e le fredde combinazioni armoniche che avrebbero mandato in visibilio il buon padre Mattei, ma avrebbero anche fatto sbadigliare gli spettatori. È riformatore, e riformatore grande e insuperato: ma senza saperlo. Un naturale istinto gli

dice, che bisogna fare diversamente di come era stato fatto fino allora: e difatti le sue opere, dal *Tancredi* e dall'*Italiana in Algeri* in poi, non somigliano a quelle dei maestri, anche acclamati, del settecento: rappresentano invece un qualche cosa che ancora non c'era, esprimono una spiccata personalità, sono lui: sono Gioacchino Rossini: come è Beethoven l'autore delle Sinfonie, dalla Terza alla Nona.

Ma il Beethoven, come il Gluck, come il Weber, come più tardi il Meyerbeer, hanno scritta musica che è frutto di lunghe e profonde meditazioni: il Rossini, invece, afferra le prime idee che gli capitano, e per l'appunto quelle idee sono la più alta, la più nobile, la più completa manifestazione di un'arte assolutamente nuova. Ogni opera sua è la liberazione da un peso che gl'ingombrava la mente, ed è spesso un capolavoro di grazia elegante, di schietta allegria, di originalità musicale potentissima, seppure non tocca le vette del sublime epico col *Mosè*, con la *Semiramide*, col *Guglielmo:* ma di questi suoi capolavori egli non ha coscienza esatta se non dopo averli scritti: quando cioè, quetato l'impeto della ispirazione, può tornare freddamente col pensiero sull'opera propria, o quando fra le tenebre di un palcoscenico, dove gli artisti e l'orchestra gareggiano di buona volontà e di zelo nelle prove, sempre affrettate perchè c'è lì l'impresario che fa fuoco e fiamma e vuole andar

presto in scena, quando, dico, il silenzioso e sorridente maestro vede e sente balzar fuori dalla sua musica qualche cosa che egli ignorava ci fosse. E se non è genio questo, io davvero non so in che cosa questa emanazione della divinità abbia da consistere.

CAPITOLO III.

Di palo in frasca: ma sempre protagonista il Rossini, esimio canzonatore di tutti. Tempi torbidi e musica allegra. Sebbene figlio della rivoluzione, il Rossini non se ne dà per inteso, e scrive nel 1816 il Barbiere.

Non c'è esempio, durante quella rapida carriera che va dal 1812 al 1829, che il Rossini abbia fatta ritardare una prima rappresentazione per dover rifare un'aria, un duetto, una scena intiera. Obbedì spesso, è vero, alle capricciose volubilità delle prime donne, specie se il maestro sornione ne aspettasse una ricompensa; e riscrisse per loro romanze, cavatine, rondò: ma una promessa, fatta la sera, era mantenuta il giorno dopo, giorno di prova generale, e non c'era pericolo di ritardi: l'artista, solleticata nell'amor proprio e nella vanità, ripagava intanto il compiacente autore con una più eletta *virtuosità* del canto, a scapito magari di quell'altra cosa che si chiama propriamente virtù. Che quella nuova aria o romanza o cabaletta non calzasse proprio a capello, e anzi raffreddasse qualche volta il movimento drammatico dell'azione, se ne accorgeva per il primo il Rossini: ma queste erano bazzecole per lui, per lui che aveva oramai acquistata la certezza essere quella

sua opera una nuova e bella conquista dell' arte. Gli applausi al soprano o al contralto, per quel nuovo pezzo appiccicato lì con lo sputo, non turbavano in niente la olimpica serenità dell' autore, e neanche offuscavano le bellezze non transitorie contenute nell' opera. Questa era uscita tutta d' un pezzo, come la statua in bronzo di dentro alla forma ove il metallo è colato, e le minute impercettibili scorie che potessero apparirvi se n'andranno via a una a una.

Il Rossini era fedele a questa sua massima: che prima di piacere agli spettatori, occorresse mettersi in buoni termini con gli artisti, strumenti indispensabili per raggiungere un vagheggiato successo: e non li tormentò mai soverchiamente, non pretese che domandassero a Domineddio di foderare le loro gole di lamine d'acciaio per superare gli estremi confini assegnati alla voce umana (non tutti i maestri venuti dopo ebbero la medesima discrezione) ma volle invece che cantassero come appunto la sua musica doveva esser cantata: una musica semplice e piana anche quando rasenta il sublime.

Non fu dunque il Rossini nè uno spauracchio, nè un guastafeste. Gli artisti, ricevuta la *parte* per studiarla, sapevano che il maestro non ci avrebbe cambiata di suo neanche una nota, sapevano che dopo un paio di prove al pianoforte, dopo quattro o cinque prove con i cori e l'orchestra, si sarebbe andati in scena: e che Iddio — di-

ceva il Rossini e qualche volta lo diceva anche l'impresario — che Iddio ce la mandi buona. L'Ente Supremo, così pazientemente invocato, subodorando forse che quella musica sarebbe degna delle angeliche schiere del paradiso, gliela mandava sempre buonissima.

Diverso tutto dal Rossini il più fortunato dei suoi seguaci: quel Giacomo Meyerbeer, che la cortigianeria balorda qualificò emulo dell'autore del *Guglielmo Tell*, come se un imitatore possa mai ambire a mettersi alla pari con l'imitato. E quando al Rossini, già collocatosi per sua volontà al riposo, raccontavano che il Meyerbeer, dopo aver ponzata per quattro o cinque anni e composta una nuova opera, scritturava per conto suo artisti, cori, orchestra, e provava mesi e mesi, e provando rifaceva di pianta intiere scene, ciascuna delle quali gli costava settimane interminabili di lavoro, quando dunque al Rossini raccontavano cotesti esempi di pertinacia e di ostinazione semitica, egli si stringeva nelle spalle, e diceva di non comprendere come l'arte potesse non essere il prodotto spontaneo della fantasia e del rapido estro inventivo.

Dell'improvvisa rinunzia del Rossini al teatro, taluni hanno voluto cercare una ragione nei crescenti successi del Meyerbeer: ed è una fiaba fra le più marchiane di quante cervellotiche leggende si dissero e si stamparono in quelli anni: una fiaba che fa ai cozzi perfino con

la cronologia. Infatti la prima opera di vaste proporzioni del maestro tedesco infrancesato, *Roberto il Diavolo*, è del '31: il *Guglielmo Tell* del '29: e in due anni l'autore del *Barbiere* avrebbe potuto regalare al mondo altri due capolavori, a dir poco. Se non che il Meyerbeer stesso, pur professandosi ammiratore entusiastico del grande predecessore, insinuava con eloquenti sottintesi che la propria gloria, non che desse ombra al Rossini, per lo meno lo aveva indotto a non riprender la penna di operista, ereditata oramai da altri: e chi fossero quelli altri non c'era bisogno di dirlo.

Durante il lungo soggiorno dei due maestri a Parigi, a Parigi dove tutt'e quattro gli operoni meyerberiani furono rappresentati per la prima volta, compresa l'*Africana*, andata in scena nell'anno seguente alla morte dell'autore, furono tra loro scambii continui e vicendevoli di cortesie: artificialmente espansive da parte del Meyerbeer, improntate di una tal quale ammirazione e anche di sardonica bonomia da parte del Rossini. Il maestro tedesco, specie negli ultimi anni, era assiduo frequentatore delle celebri serate rossiniane, in quella casa della *Chaussée d'Antin*, dove due generazioni d'uomini grandi e piccoli, di sovrani e di principesse, di artisti famosi, di letterati, di poeti, di banchieri, di uomini politici, e anche di seccatori, sono passate gloriandosene: e il Rossini, che difficilmente si piegava alla ser-

vitù di restituire le visite, col Meyerbeer se la sbrigava facendogli, tutte le volte che lo incontrasse, dimostrazioni festose e affettuosissime.

Alessandro Biaggi, l'acuto e dotto critico musicale, rapito son pochi mesi all'arte di cui fu autorevole illustratore, mi raccontò più volte, a proposito dell'autore degli *Ugonotti*, questo piccante aneddoto. Un giorno il Biaggi, allora domiciliato a Parigi, andò a far visita al Rossini, e con lui uscì per la solita passeggiata sui *boulevards*. Il maestro era più gaio e arzillo del solito, e provocato dal Biaggi raccontava non so più quale avventura un po' svelta dei suoi giovani anni. A un tratto cambiò fisonomia, si fece serio e malinconico. Aveva visto venirgli incontro il Meyerbeer. Questi con gran premura chiese notizie della salute, e il Rossini, con flebile e lamentosa voce, disse di non sentirsi punto bene: che aveva l'affanno: che nella mattinata era stato assalito da vertigini.

— Ma andate a casa (gridò il Meyerbeer con amorosa sollecitudine), andate subito, mi raccomando: pensate alla vostra cara e preziosa salute, che interessa il mondo intero.

E con altre parole di sviscerata amicizia continuò la sua strada.

— E perchè (disse allora il Biaggi) non mi avete annunziata questa vostra indisposizione? Torniamo a casa subito.

— Passeggiamo invece (replicò ridendo il maestro): non vedi che sto benone?

— Ma allora....

— Che vuoi! farebbe tanto piacere a quel caro Meyerbeer di sapere domani che son crepato, che non ho voluto negargli oggi questa falsa consolazione.

Nominando il Biaggi, mi ritornano alla mente tanti altri aneddoti: questo per esempio. Un giorno il Rossini, in compagnia dell'amico, s'incontrò col principe Giuseppe Poniatowski, senatore dell'impero francese e autore di parecchie mediocrissime opere in musica: piacevole uomo del resto, nato in Toscana dove passò parecchi anni dell'allegra sua vita.

Dunque il Poniatowski, vedendo di sul marciapiede della strada il Rossini amicissimo suo, gli gridò da lontano:

— Addio, collega.

Il Rossini si mosse con gran premura verso il principe musicista, e con la più grande serietà gli disse:

— Che diavolo! mi avrebbero dunque fatto senatore come te?

Della morte del Meyerbeer, avvenuta nel 1864, molto si addolorò il Rossini, perchè ne apprezzava il vigoroso ingegno, e quella sua tenace volontà di riuscir sempre grandioso e magniloquente: ma in quel dolore c'era anche il pauroso egoismo dell'uomo che vede

sparire un suo coetaneo: la differenza d'età era di cinque mesi soltanto. Accadde in que' giorni che un nipote del Meyerbeer, musicista dilettante, scritta una marcia funebre in omaggio alla memoria del grande zio, avesse la cattiva idea di domandare al Rossini che cosa pensasse di quel pezzo sinfonico. E quando il giovanotto ebbe finito di suonarlo sul pianoforte e si fu voltato dalla parte del Rossini, questi con aria compunta gli disse:

— Vedete, caro mio, sarebbe stato molto meglio che foste morto voi, e che la Marcia funebre l'avesse scritta Giacomo Meyerbeer.

Non è provato che l'autore di questa povera Marcia, dopo quella doccia fredda scaraventatagli fra capo e collo, avesse ancora il coraggio di scrivere altra musica. La Marcia era forse un attestato di riconoscenza allo zio milionario: come era stato atto di riconoscenza nell'autore degli *Ugonotti* premettere al cognome originario di Beer quello di Meyer, perchè da un Meyer aveva ereditato qualche milione. Il fratello Michele Beer, non contemplato nella eredità, rimase Beer senz'altro, e scrisse tragedie e drammi: notevole fra tutti *Lo Struensee*, che Giacomo Meyerbeer volle arricchire d'Intermezzi sinfonici.

Se non ci fosse stata quella mondiale ammirazione, che per più di mezzo secolo circondò il nome di Gioacchino Rossini, la impunità da lui goduta nel dare libero

corso alle insolenti arguzie del suo spirito caustico non avrebbe resistito alle bizze e ai rancori delle persone umiliate da frasi e motti roventi. Un pezzo grosso della diplomazia austriaca, c' è chi dice un arciduca influentissimo nella Corte imperiale, trovavasi una certa volta a Milano, e onorava della sua ambita protezione una cantante, altrettanto leggiadra di forme quanto poverissima di voce.

— Potreste voi, caro maestro (disse l'arciduca al Rossini), aiutarmi con la vostra influenza a fare accettare dalla direzione del teatro questa brava artista? Credete anche voi, non è vero, che sia degna del teatro della Scala?

— Piuttosto della scala del teatro.... (replicò imperturbabile il maestro): e voltò le spalle al mal capitato raccomandante.

Conservatore accanito e convinto, odiatore perciò di qualsiasi sollevazione popolare più o meno repubblicana, che mettesse a giacere il prestigio e il culto della regalità, Gioacchino Rossini non volle mai imbrattarsi con la pece del giacobinismo, e si trovò come in casa sua negli aulici salotti dei re e degl' imperatori. Non risparmiava anche a loro qualche garbata insolenza, come s' è visto per quel povero re del Portogallo mediocre suonatore di violoncello: ma il più delle volte serbava ai reali e imperiali interlocutori le espressioni della più sorridente amabilità. Fu carissimo, sopra tutti, all' im-

peratore Napoleone terzo, che nella conversazione rossiniana si distraeva volentieri dalle grandi preoccupazioni della politica. Una sera l'imperatore, che assisteva dal palco di proscenio allo spettacolo dell'opera, vide seduto nelle poltrone il Rossini, capitato al teatro per certe faccende dovute sbrigare con la direzione. L'imperatore mandò giù un suo aiutante di campo a dire al maestro che si compiacesse salire a fargli visita. Il Rossini, che non era in abito di prammatica, obbedì non ostante: ed entrato nel palco dell'imperatore, cominciò a chiedere scusa di dovere presentarsi a quel modo: ma Napoleone, senza lasciarlo finire, gli disse:

— Sedete, sedete, caro maestro: fra noi sovrani a queste cose non ci si bada.

Ma al teatro andava il Rossini raramente: non ci andava, anche perchè lo irritavano certe sacrileghe riproduzioni delle sue opere, scelte qualche volta per obbedire a convenienze teatrali, e, quel che è peggio, mutilate d'intiere scene e d'intieri atti, per far posto a qualche insipida e spettacolosa rappresentazione coreografica. Un giorno, il direttore del gran teatro dell'Opera di Parigi, andando incontro al Rossini, gli disse:

— Sarete contento, grande maestro: stasera si eseguisce il terzo atto del *Guglielmo Tell*.

— E lo eseguite tutto questo terzo atto? — domandò serio serio l'autore.

Un' altra volta il Biaggi (me l' ha raccontata lui anche questa), acceso d' indignazione, capitò in casa del Rossini, e gli disse di avere assistito la sera prima a una rappresentazione così strapazzata del *Guglielmo Tell*, che egli aveva dovuto a metà di serata fuggir via dal teatro.

— Dovreste impedire questi sacrilegi (gridava il Biaggi), e citare in tribunale i profanatori.

— Lascia andare — rispose placidamente il maestro — a queste cose oramai ci ho fatto il callo. Mi risentirei forse, se facessero per il *Barbiere* quel che fanno per il *Guglielmo:* perchè dei *Guglielmi Tell*, a dirtela, se ne possono ancora scrivere parecchi, ma un *Barbiere di Siviglia* non lo scrive più neanche Domineddio.

Siamo arrivati così dopo due anni e mezzo, dall' estate del 1813 al febbraio del 1816, appunto al *Barbiere di Siviglia*.

Qualche biografo, che immaginò di foggiarsi un Rossini di maniera e artificiosamente leggendario, spiega la rallentata produzione di quel tempo intermedio, o se non rallentata dicerto più scadente, con gli avvenimenti politici che commossero l' intiera Europa: come se due o tre guerre andate a male, lo sfasciamento di un Impero, e la ricucitura della geografia politica degli Stati potessero gettare un' ombra di malinconia su quel giovine di ventitrè anni, destinato a raccogliere la eredità di una gloria, ben diversa da quella di Napoleone primo, ma

non meno diffusa e certamente più duratura. Che se non resistettero a lungo, anzi si può dire che quasi subito scomparvero dalla scena tre opere di quel tempo, *Sigismondo*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, e *Torvaldo e Dorliska*, visse e continuerà a vivere, come esempio di festività e di comicità ridanciana, quel *Turco in Italia*, che fa il paio, per la spigliatezza straordinaria della musica, con l'*Italiana in Algeri*. Certo i tempi non erano favorevoli alle grandi dilettazioni dell' arte: solcavano l' aria i segni precursori d' una catastrofe, e l' eco delle cannonate si ripercoteva un po' dappertutto. I popoli — e fra questi anche il popolo italiano — aspettavano impazienti, e anche un po' infastiditi, che la epica tragedia arrivasse all' ultimo atto. Ma ecco che, mentre Napoleone cospira nell' isola dell' Elba per ricacciar dalla Francia la monarchia dei Borboni, ecco scappar fuori dal teatro della Scala quel razzo scintillante di buon umore e di buffoneria che s' intitola *Il Turco in Italia:* prova manifesta, se ogni altro argomento mancasse, che il Rossini, sovranamente distratto da tutto quello a cui pure la gente si appassionava, nei pubblici avvenimenti di quell' anno non vedeva che il desiderato ritorno al quieto vivere e alle serene spensieratezze, libere di struggimenti e di sopraccapi.

Le altre tre opere, di cui più non si parlò in seguito, il Rossini le scrisse svogliato, perchè argomenti e libretti

poco gli andavano a sangue: le scrisse per quei benedetti impegni con gl' impresari, che non c' era verso di potere aggiornare: e mentre di fuori tante cose e tanti uomini e tante istituzioni facevano il mortale capitombolo, e i governi restaurati, con adunchi artigli, riacciuffavano le prede nei precedenti anni sfuggite loro di mano, il Rossini continuava a fare l' allegro cascamorto con soprani e contralti, se la spassava dalla mattina alla sera, da un intrigo amoroso passava ad un altro intrigo. Egli non era impastato di quel lievito col quale si formano i Beethoven: la *Sinfonia Eroica* non sarebbe mai uscita dalla sua penna. Compose invece, appunto in quelli angosciosi giorni, *Il Turco in Italia:* e autore del libretto (che fu il Romani) e autor della musica si trovarono mirabilmente d'accordo per far ridere a crepapelle gli spettatori.

L' opera buffa, trasformata oggi, per detto e fatto dei critici e degli esteti, nella « commedia musicale, » farebbe storcere la bocca e atteggiare le fisonomie a una smorfia di disgusto, se osasse venir fuori con dei propositi e delle frasi quali si incontrano nel *Turco in Italia:* quelle per esempio in cui il turco, innamorato di donna Fiorilla, vuole indurre il marito di lei a concludere un contratto in piena regola. Dice il turco:

> D' un bell' uso di Turchia
> forse avrai novella intesa:
> della moglie che gli pesa
> il marito è venditor:

e il marito di rimando:

> Sarà l' uso bello e buono!
> ma in Italia è un più bell' uso:
> il marito rompe il muso
> alla moglie e al comprator.

Di queste, che meriterebbero oggi il titolo di volgarità, si compiacevano assai i pubblici italiani, vogliosi di veder sul teatro, nobilitate dalla musica, costumanze strambe, ridicolaggini messe alla berlina, e amanti burlati, e vecchi barbogi, e donne civettuole, e padri rimbambiti, e servitori scemi o bricconi: tutto un arsenale di piccoli fatti e di minuscoli intrighi, riproduzione di quella leggiera ed effimera e pur simpatica vita del morto settecento, che tenta, dopo gli scombussolii della rivoluzione, di riacquistare se non l'assoluto dominio, per lo meno un po' di prevalenza, e un altro resticciòlo di favore.

Nè il teatro accennava ancora a diventare, come s'è detto più tardi e come ripetono anche oggi i profeti storiografi dell' avvenire, scuola di educazione, o soltanto regolatore austero del gusto. Per raggiungere questi più serii intenti, e perchè la gente potesse raffigurare il teatro nell' attitudine arcigna di un pedagogo armato di ferula, pronto a menare botte da orbi su chi pretendesse negarne l' apostolato morale, civile, e magariddio politico, occorreva aspettare che il mondo riconoscesse la opportunità, anzi la necessità, di maritare con nozze saffiche l' arte

e la scienza, e dare a quest'ultima il posto d'onore a tavola.

Invece allora, nel banchetto dell'arte, ognuno sedeva al posto rimasto libero: i maestri di musica succedevano ai maestri, e scrivere un'opera nuova non aveva che la importanza di un fatto transitorio: meglio che mai, se quel fatto diventasse una conquista durabile. Ogni tanto, è vero, scaturiva fuori una voce malinconica a ripetere che tutto era stato detto in musica, che melodie nuove non era più possibile trovarne, e che già con sole sette note non si poteva rifare il miracolo di Gesù Cristo che moltiplicò i cinque pani. Si disse cotesto ai tempi del Gluck, morto nel 1787: ma appunto in quelli anni Wolfango Mozart spandeva tesori di melodie dappertutto. Si ripetè la fandonia ai tempi del Cimarosa e del Paisiello: ma i due imperturbabili maestri napoletani davano alle scene, nello spazio di trent'anni, il primo non meno di cento opere, e il secondo, durante un mezzo secolo, ben duecento opere. Si ridisse ancora, e con una maggiore apparenza di ragione, dopo che il Rossini si tacque: e rifulsero negli anni venuti dopo la *Sonnambula*, la *Norma*, i *Puritani* del Bellini, le sessantacinque opere del Donizetti, le ventisei del Verdi: e non è ancora provato che ci si debba fermar lì. Altro che la moltiplicazione dei cinque pani fatta da Nostro Signore per isfamare le turbe!

Nel sangue nostro, di noi italiani propaggine del grand' albero latino, freme e gorgoglia e brilla la divina arte del canto: e chi affermò la latina stirpe immedesimata con la musica, disse una verità, ma per un terzo soltanto: dacchè non sia possibile sollevare ai massimi onori la musica chitarristica e mandolinesca della Spagna, e neppure la musica melodrammatica della Francia: riscalducciata questa ai tepidi soli romulei della Villa Medici in Roma, là dove vengono a rifarsi fibra e midollo intellettuale i vincitori del premio al Conservatorio di Parigi. La terra del Cid e di Cervantes, la patria di Corneille e di Molière non ebbero e non hanno, checchè se ne dica, genii musicali.

Nei begli anni di Gioacchino Rossini, nel glorioso periodo che va dal 1816 al 1829, la fioritura primaverile dell' arte ebbe appunto fra noi la spontaneità e la rapidità, la grazia e l' incanto della più bella fra le stagioni. Se il poeta antico, dopo la eroica immolazione di tante giovani vite alle Termopili, potè dire che in quell' anno la Grecia non ebbe primavera, a noi si addice una ben diversa affermazione: chè dalle zolle bagnate di tanto sangue, versato per la sterile sodisfazione di poter riconoscere il passaggio sulla terra di un genio distruttore di più, i fiori dell'arte germogliarono con maggiore acutezza di profumi, e quei profumi dovevano inebriare non l'Italia soltanto, ma tutte le altre meravigliate nazioni d' Europa.

Si deve anche notare questo fatto: che con tante ragioni di rammarico e di pianto, continuò a prevalere nelle inclinazioni del pubblico, secondate in questo dal Rossini, il gusto della musica giocosa. Alla tragedia e al dramma si penserà più tardi: per ora si vuol ridere, come avevano pur riso i popoli negli ultimi vent' anni del secolo precedente. Nell' opera seria — eccettuato il *Tancredi:* ma anche lui accennava già a dileguarsi fra le nebbie avvolgitrici di quel rievocato orizzonte cavalleresco — nell' opera seria il pubblico crede di scorgere un qualche cosa di inamidato e di accademico: c' è dentro, ad ogni modo, una più limitata ispirazione, come se nel serio la fantasia dei maestri si trovi a disagio e non riesca a camminare spedita. Di rivendicazioni nazionali, di speranze patriottiche non c' è da discorrere per ora: le nuove servitù, mortificatrici degli spiriti e in parte anche degl' intelletti, ridoventano a poco a poco un' abitudine nella quale ci si adagia, e sotto l' impero della quale ci si rassegna: come l' infermo, che dopo aver tempestato nei primi giorni di malattia, e aver gridato che preferisce la morte a quella insopportabile noia del dovere starsene in letto, si rabbonisce a poco a poco, e accetta il male che Dio gli manda. Pur di cavarne le gambe, starà inchiodato fra le lenzuola anche un paio di mesi.

Ora gli occhi hanno cessato di spander lacrime: le

fisonomie si rifanno serene: gli uomini cercano, se non un conforto, almeno una ragione di stringersi filosoficamente nelle spalle, si tuffano nelle placide correnti di uno scetticismo oramai di moda. Non potendo costruire il nuovo, e mancando ogni materia prima per altre demolizioni, ci si adatta a quella cosa intermedia che non fabbrica e non abbatte, e che è il sorriso: e si ride a traverso le gaie e luminose immagini della musica. Più che l'anno dell'*Otello*, il 1816 s'intitolerà, nella storia dell'arte, l'anno del *Barbiere di Siviglia*.

Che il Rossini avesse fino d'allora penetrata l'arguta profondità, e indovinati gl'intenti rivoluzionarii delle due celebri commedie del Beaumarchais, lo dicano i biografi del dopo. Io non lo direi neanche del Mozart, che scrisse *Le Nozze di Figaro* tre anni innanzi alla così detta « proclamazione dei diritti dell'uomo. » Di certi fatti e di certi fenomeni precursori, l'artista nè si occupa, nè si rende conto. Sente dire che aspirazioni insolite, che fremiti nuovi vibrano nell'aria: ma non ne comprende la entità, e neppure la importanza. Che se la infanzia del Rossini si svolse durante quel periodo delle più immani guerre che mai si combattessero in Europa dalla calata dei barbari in poi, egli non ne fu tocco, se non in quanto recavano con sè, di rimbalzo, qualche incomoda sosta nella vita umile e non sempre infiorata di rose dei girovaghi parenti, in quelle stagioni in cui

c'era meno voglia di divertirsi per dato e fatto delle vicissitudini politiche. Figlio della rivoluzione, cronologicamente parlando, egli l'attraversò noncurante e sereno, poco comprendendola, come vi s'era aggirato in mezzo, impassibile, il grande poeta di Weimar: quel Goethe, che per la olimpica indifferenza dell'indole, e per la fama che circondò di splendente aureola il suo nome, ebbe varii punti di somiglianza col Rossini. Provvidenziale legge cotesta, che non permette al genio di distrarsi o di appassionarsi in tutto quello che è passeggero, anche se gli effetti lì per lì sieno terribili, e si pieghino a una apparenza di grande durabilità. Delle conquiste e delle catastrofi di quelli anni, checchè se ne pensi, se ne dica, e se ne scriva dai novelli Vico da strapazzo, non rimarrà nulla per la eredità intestata da tramandarsi al secolo ventesimo: rimarranno invece, gloria imperitura nei secoli, i nomi del Goethe nella poesia, del Manzoni nella prosa, del Rossini nella musica.

Dunque gl'impegni, assunti in sulla fine del 1815, obbligarono il Rossini a recarsi a Roma: egli avrebbe dovuto scrivere, per il carnevale del 1816, l'opera nuova d'obbligo al teatro Argentina. Ma dei due o tre libretti fornitigli dall'impresario non ve n'era neanche uno che gli piacesse. « Voi mi date dei versi, e non delle situazioni, » così ripeteva il maestro ai poeti che gli si strisciavano riverenti e si dichiaravano prontissimi a correg-

gere e a cambiare: come se di corpi sbilenchi e rattrappiti fosse possibile far degli Adoni o degli Antinoi.

Non nuovo di Roma, dove già un'opera sua era stata rappresentata (il *Demetrio e Polibio* nell'autunno del 1812 al teatro Valle), il Rossini ottiene nella sera del Santo Stefano, 26 dicembre 1815, un assai freddo successo col *Torvaldo e Dorliska* al medesimo teatro Valle: opera semiseria, a cui il pubblico fece boccuccie. E fu allora che l'impresario dell'Argentina, le cui speranze per la stagione di carnevale si fondavano tutte sulla nuova opera che il Rossini s'era impegnato di consegnare, incominciò attorno al maestro un assedio in tutte le regole, per indurlo innanzi tutto a scegliere il libretto, per ottener poi che lo mettesse in musica, e una musica che non somigliasse alla precedente.

Ma un'idea, quant'altra mai ardita, era balenata alla mente del Rossini: di musicare con un nuovo libretto, di cui fu dato l'incarico al poeta Sterbini, un soggetto trattato già, trentacinque anni prima, dal Paisiello; cioè il *Barbiere di Siviglia*: l'opera più di tutte acclamata fra le duecento del fecondissimo maestro napoletano, e che, nel concetto dei pubblici italiani e stranieri, era considerata non meno bella e non meno perfetta del capolavoro di Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*.

Occorreva ottenere non il permesso legale — chè in fatto di proprietà letteraria e artistica c' era un guazzabuglio di disposizioni legislative tali, che ad ognuno era lecito di violarle — ma un' amichevole condiscendenza dall' autore del primo *Barbiere*. E il Rossini, questa volta senza ironia, e professandosi sul serio caldo ammiratore della musica del Paisiello, gli scrisse con modesta umiltà per aver quel consenso, e ricevere anche un anticipato perdono del suo ardire. La risposta non si fece lungamente aspettare: fu favorevole: ma trasuda fra pelle e pelle da quella lettera, pur condita di qualche frase melata, una certa espressione di malanimo, qualche cosa come un malcelato rancore, non scevro di burbanza e di sarcasmo. Il Rossini capì, e fece le viste di non capire: conservò a buon conto la lettera dell' allora temuto rivale, e giurò a sè stesso che scriverebbe un' opera non indegna del comico soggetto di cui s' era già innamorato.

Ma la gioconda vita romana di quel tempo attrasse il bel giovanotto, come già aveva egli piacevolmente ceduto alle seduzioni della vita veneziana. Il solito corteo degli amici, i soliti inviti ai pranzi, preparati magistralmente da cuochi di principi, di monsignori, di cardinali, e tutta la baraonda festaiola dei giorni di Natale e di Capo d' anno fecero perdere un tempo prezioso al Rossini: prezioso anche se si trattasse di pochissimi giorni,

ma erano giorni in cui di prender la penna non c'era neanche da discorrere. Poi a un tratto, ritornando con la mente alla fredda accoglienza fatta una settimana prima a quel suo infelicissimo *Torvaldo*, pensò alla rivincita che avrebbe potuto prendersi, e tutto s'immerse nella composizione del *Barbiere*.

Io ho conosciuto a Firenze, negli ultimi anni della sua lunga e allegra vita di gaudente napoletano, quel Pietro Romani, che non ebbe rivali in tutta Italia nella gerarchia dei così detti « Concertatori delle opere : » che furono i sovrani dispotici dei palcoscenici, perchè tutti dovevano obbedirli, dalla prima donna fino al direttore d'orchestra. Oggi i direttori d'orchestra — forse per effetto della musica wagneriana — si atteggiano ad altrettanti Wotan dell'Olimpo scandinavo : e se la moda più non consente che si presentino al pubblico chiomati come eroi del ciclo carolingio, e se le *violinate* della nuova scuola più non si accompagnano con gli squassamenti della zazzera di chi dirige, è anche vero che il direttore d'orchestra regna e governa da solo, e non è più, come ai tempi del Concertatore delle opere, un obbediente esecutore degli ordini altrui. Dicono i pratici, che le cose vanno ora meno bene di prima, e sarà vero : ed è forse per questo che non si ritorna ai vecchi metodi e alle antiche consuetudini. Ma lasciamo andare.

Dunque con Pietro Romani, che fu scritturato in

quell' anno 1816, in qualità di Concertatore delle opere, al teatro Argentina, mi accadde di parlare spesso e del Rossini e del *Barbiere*. Rievocando quei tempi, nettamente scolpiti nella memoria del vecchio napoletano, la parola sua abbondante ed arguta si coloriva e s' infiammava, specie quando gli accadesse di discorrere della cabala ordita contro il Rossini dagli amici del Paisiello. Perchè una cabala veramente ci fu: e quel che è peggio — così diceva il Romani — preparata, fomentata, aizzata dal Paisiello stesso. Il Rossini ne ebbe in mano le prove. L'autore del *Barbiere*, di quello vecchio del 1780, forse pentito della concessione fatta, diceva a Napoli, nel crocchio intimo degli amici: « se il *Barbiere* del Rossini riesce, io sono perduto: » chè le precedenti opere, quali il *Tancredi*, l'*Italiana in Algeri*, il *Turco in Italia*, erano a lui sufficienti per comprendere che quel giovanotto avrebbe potuto diventare un maestro.

Giovanni Paisiello aveva allora settantacinque anni: la sua vena era esausta. Non dunque egli temeva una concorrenza per l' avvenire; ma nella riuscita del pesarese, e in quel fervore di entusiasmi e di popolarità che non intiepidiva più da qualche anno, l' antico autore presentiva un pericolo per sè, e per tutto quel suo grosso bagaglio di opere, che veramente di rossiniano non hanno, agli occhi nostri, che la rapidità con la quale furono concepite e scritte. Il Paisiello immaginò di essere, meglio

assai del Cimarosa morto nel 1801, il vero rappresentante del melodramma in Italia: se non che, mentre i fanatici di lui si burlavano del Rossini, appiccicandogli il soprannome di « tedeschino » perchè sopraccaricava l'orchestra, così dicevano, di un inutile strumentale, il Paisiello, con l'acutezza dell'ingegno e con la tagliente lucidità della gelosia, vedeva in quelle supposte imitazioni germaniche, in quel palese ossequio ai due grandi maestri Haydn e Mozart, un'ardita evoluzione: vedeva nel Rossini un innovatore e un riformatore, il quale avrebbe potuto dare a tutti, se la fortuna lo assistesse, del filo da torcere. Cattivo d'animo, invidioso, desideroso anche del male altrui, inacerbito dagli acciacchi e dai malanni dell'età, il Paisiello ritrovò in quell'ultimo anno della sua vita — la storia è storia, e mi pare atto disonesto nasconderla come l'hanno nascosta in generale i biografi — ritrovò un soffio di energia iraconda per sobbillare gli amici di Roma, per insinuare nei loro animi che convenisse fare giustizia sommaria di un maestro così temerario, da osare di metter le mani in un'opera com'era quella sua del *Barbiere*, che i pubblici di tutta Europa (e questo era vero) applaudivano da trentacinque anni.

Quello che non è vero è l'affermazione, ripetuta fino ai nostri giorni, che il Paisiello non potesse gustare l'eco dei fischi con i quali fu accolto, la sera del 6 febbraio 1816,

il *Barbiere* di Rossini nel teatro Argentina, per essere il Paisiello, così dissero, morto già da un paio di mesi. E invece egli morì ai 5 di giugno di cotest'anno: morì in Napoli, dove quattro mesi prima aveva gioito di quei famosi sibili, ma dove anche gli era arrivata fulminea la notizia, dopo un paio di giorni, del successivo trionfo segnalato e addirittura clamorosissimo della nuova opera. Forse il Rossini, senza sua colpa, affrettò la morte dello sfortunato predecessore, il quale fu, veramente, buon profeta: chè d'allora in poi cominciarono lentamente a sollevarsi, attorno alla fama del maestro napoletano, le implacabili onde di quell'oblio, in cui giace oramai quasi sommerso: si cominciò a comprendere che il nuovo *Barbiere* faceva scuola, e che quello lì, e non altri, doveva essere il perfetto modello della così detta opera buffa.

E qui, per non dover tornare mai più su quella balorda nomea d'*intedescato* che appiopparono al Rossini, e sugli altri titoli di cui lo gratificarono i maestri francesi, lividi di rabbia per la sua gloria crescente, titoli e soprannomi che significavano signor *Baccano*, signor *Crescendo*, signor *Chiassoni*, basti ricordare come il Rossini, niente affatto impermalito, rispondesse scherzando:

— E infatti è vero: fo tanto chiasso, che alle mie opere non c'è caso che la gente possa dormire.

Poi alludendo ai colleghi carissimi, specialmente di

Francia, che con le loro opere non riuscivano a cavare un ragno da un buco (oggi sono morte e seppellite quasi tutte, o giù di lì), aggiungeva con quel suo riso sarcastico:

— I miei avversari, e so d'averne parecchi, sarebbero contenti come pasque, di poter meritare anche loro i nomi che mi affibbiano, e di fare tanto chiasso quanto ne fo io.

E ripigliando il discorso dirò, che mentre il Paisiello si affannava spasimando per fare quel bel servigio al rivale e preparargli una sorpresa ingratissima, il giocondo Rossini improvvisava chi dice in sedici, chi in tredici giorni, la musica del suo *Barbiere di Siviglia*. Anche a non tener conto di qualche piccolo furto commesso ai danni dell'altra sua opera l'*Aureliano in Palmira*, e di qualche aria (un paio forse) scritte da estranei, io credo che assumerà presso i posteri immagine di leggenda inverosimile questo miracolo di rapidità, a proposito di una delle più perfette manifestazioni artistiche, rampollate da fantasia umana dacchè mondo è mondo. Di questa facilità si parlava, non è molto, in un crocchio di maestri, fra' quali era anche Giuseppe Verdi; e l'autore del *Rigoletto* diceva:

— Può anche darsi che in dodici o quindici giorni il Rossini scrivesse *materialmente* il suo *Barbiere*: ma credete proprio che a quella musica ci pensasse soltanto

quando la scriveva, o che piuttosto, e la cosa mi pare più ragionevole, egli ne avesse già accumulati gli elementi nella fantasia? Scrivendo, egli si ricordava: metteva sui fogli rigati gli spunti, le frasi, le melodie che stavano come rimpiattate nel suo cervello, pronte a sgomitolarsi e a venir fuori. — E volgendo gli occhi in giro ai maestri che riverenti lo ascoltavano, aggiunse:

— Ditemi la verità. Non avete provato anche voi tutti che scriver musica costa fatica?

Comunque sia, io ricordo che Pietro Romani, indivisibile compagno del Rossini a quel tempo, mi giurò più volte che furono proprio tredici i giorni. E a proposito della notissima aria di Don Bartolo: *manca un foglio, e già m' immagino a qual uso il destinaste*, così press' a poco mi raccontava il Romani:

— Un dopo pranzo ero andato dal maestro per fare la solita partita di dama (se gli accadeva di perdere, mi caricava dei più sozzi vituperii) e lo trovai di buonissimo umore.

— « Non sai? (mi disse) ho finita l' opera, e fra due giorni bisognerà cominciare a provarla. Mi secca soltanto una cosa: che per inavvertenza, e nella fretta del comporre, ho saltata un' aria del primo atto: ma neanche se viene Domineddio ci rimetto le mani. L' opera starà così.

— » E che aria è?

— » È quella di Don Bartolo: quella che dice *manca un foglio*. A me invece è mancata la musica, e non bisogna pensarci più. »

— Ci mettemmo a giocare. Per mia disgrazìa perdetti due partite di seguito, e il maestro, che non stava nella pelle per la contentezza, mi dava dell'asino e del rimbambito mentre rimetteva a posto le pedine. Ma a un tratto sospese di giocare, e piantandomi quei suoi limpidi occhi in faccia, occhi, mio caro, di dove schizzava fuori il genio.

— « Dovresti farmi un piacere (disse) e mi daresti così una gran prova d'amicizia.

— » Sentiamo di che si tratta.

— » Quell'aria di Don Bartolo me la devi scrivere tu. »

— Detti un balzo sulla sedia e gridai:

— « Ma tu hai voglia di scherzare! Gioca, gioca!

— » Non gioco più finchè non mi dici di sì. Ah, tu credi ch'io scherzi? L'aria di Don Bartolo io non la scrivo, ma quel furfante d'impresario è capacissimo di volercela. Dunque da bravo: vai a casa, e domattina portami la musica bell'e fatta: e anche strumentata, veh! così la facciamo copiar subito, e subito si mette in prova. »

— Lascio pensare a te (continuava il Romani) in che convulsione uscii dalla casa del maestro. Passai quasi

tutta la notte a fare e rifare, per non allontanarmi troppo dallo stile generale dell' opera, che conoscevo abbastanza bene. Andai a letto quasi a giorno, ma non potevo addormentarmi. Alle dieci, tremante come un ladro, mi presentai in camera del maestro che dormiva placidamente: svegliatolo, gli dissi:

— « Ecco che cosa ho scritto: te lo faccio sentire.

— » Ma vai al diavolo, chè non voglio sentir nulla! piuttosto corri subito dal copista, di' che cavino subito le parti e le distribuiscano: domani la proveremo in orchestra. E ora vattene, e lasciami dormire perchè ho un gran sonno. »

— E il maestro non si rese conto della mia musica che il giorno dopo, alla prova. Io lo guardavo atterrito: ma guardandolo, vedevo la sua bella faccia non imbrunirsi, non perdere nulla della abituale serenità.

— « Ma va benone! ma non potrebbe andar meglio! » mi disse battendomi sulla spalla dopo che Don Bartolo ebbe finito di cantare, e io sudavo dalla passione. E così fu che il *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini rimase sempre con quella mia toppa incollataci sopra del *manca un foglio*. E d' allora in poi — dimmi, se hai coraggio, che feci male — non volli più scriver musica per il teatro. Mi sarebbe parso di offendere l' autore del *Barbiere*. —

Della nuova opera, di cui era imminente l' andata in

scena, si discorreva in tutti i ritrovi di Roma: e dappertutto, fra le opposte opinioni che s' incrociavano, prevalsero le correnti ostili. Mancava il giornalismo, arme potente per soffiare nel fuoco: ma la pubblica curiosità era abbastanza stuzzicata e messa in ardenza dalle chiacchiere dei soliti bene informati, che del resto c' erano allora come ci sono oggi: e gl' informatori dicevano che il Rossini, annusando il vento, aveva subodorata già la tempesta, che era già pentito della straordinaria audacia commessa, e che aveva una mezza intenzione di lacerare il contratto. Rincaravano la dose quelli altri, apertamente schierati nelle file dei paisielliani, per i quali il Paisiello era qualche cosa di sacro e d' intangibile come il santissimo sacramento nel Ciborio. Ma neppure gli amici di Gioacchino se ne stavano con le mani in mano: paragonando i precedenti spartiti suoi con quelli del maestro meridionale, dicevano esservi la stessa differenza che passa fra una grande illuminazione e poche candele ridotte al lucignolo. È anche vero che quelle candele sommavano alla bella cifra di duecento, ma un' opera di Rossini le ricomprava tutte, e avanzava ancor qualche cosa.

CAPITOLO IV.

Fra monsignori e ballerine. Storia aneddotica e autentica della prima rappresentazione del Barbiere. *La cabala è sconfitta. Rossini a Napoli. Alternando intrighi amorosi e scorpacciate di maccheroni, scrive l'* Otello. *Aneddoti sui tartufi.*

Quelle polemiche e quelle discussioni, incominciate nel buio vestibolo del vecchio teatro Argentina, dilagavano per il Corso e piazza Colonna, andavano ad accaldarsi, ad invelenire nelle strettoie del Caffè Greco, frequentato da pittori, scultori, poeti e letterati, e negli altri caffè del centro: e di quelle dispute vivaci e battagliere non si potrebbe avere un' idea ai giorni nostri. Oggi il teatro, nella fuggitiva e agitata vita di Roma, non è che una frettolosa parentesi, a cui pochi badano: allora il teatro era tutto, o quasi tutto. Delle opere promesse in una stagione (non se ne dicevano i titoli, perchè spesso non li sapevano neppure i maestri incaricati di scriverle, ma bastava conoscere i nomi degli autori) si vaticinavano in precedenza le sorti, si raccontavano o s' inventavano gli episodii, pullulati attorno al maestro in vista, che sarebbe stato il pernio dei prossimi spettacoli. Quindici, venti giorni prima della inau-

gurazione, era un domandare e un rispondere senza posa, era una febbrile curiosità fra maestri, professionisti, sfaccendati, buongustai, belle signore, giovanotti eleganti, abati e monsignori. Il tipo dell'abate, anzi meglio dell'abatino, soprannuotava ancora alle tante cose distrutte, portava ancora in giro nei salotti patrizi le belle calze di seta nera, i ben torniti polpacci, e il pettegolezzo di società. Qualche strascico paonazzo, qualche bella porpora fiammeggiante che si confondevano agli abiti di velluto delle signore, stavano ad indicare come anche nell'alto clero perdurasse la passione degli spettacoli teatrali. Il Santo Stefano costituiva in dicembre, come in sulla fine di giugno la festa del principe degli apostoli, il grande avvenimento della stagione: destinato a preludere ai trattenimenti mondani dei mesi più freddi. E perchè il governo trovava il suo tornaconto in coteste innocue battaglie artistiche, che non c'era pericolo trascendessero mai a tentativi di dimostrazione politica, e Roma entrava, anzi era già entrata da un pezzo in quel periodo di vita noncurante, spensierata ed allegra, che doveva durare inalterato per una trentina d'anni, cioè fino alla passeggera apoteosi di papa Mastai, così delle vicende del teatro pigliavano grande interesse anche i dignitari della Curia che volevano averci dentro lo zampino.

Questa loro intromissione durò, si può dire, fino

al '70: e la gente neppur tanto vecchia ricorda ancora le grandi serate del Santo Stefano al teatro Apollo, oggi distrutto per immolarlo ai barbareschi mani del piano regolatore: quelle serate in cui, fra un atto e l'altro dell'opera di apertura, il monsignore preposto agli spettacoli faceva distribuire nei primi tre ordini di palchi sorbetti squisiti, e pasticcini a profusione: e già nelle sere precedenti, nelle ore di prova del ballo, l'apostolico soprintendente vigilava oculato, perchè i sottanini delle danzatrici non salissero troppo più su del ginocchio.

Rimase celebre, negli ultimi anni del governo pontificio, la osservazione fatta, credo da monsignor Randi, durante la prova generale di un ballo. Parve a lui, ed era vero, che la prima ballerina mettesse troppo in mostra le nudità del petto alabastrino: sicchè al direttore di scena, che pretendeva dimostrargli essere quell'abbigliamento, molto scoperto, indicato dal carattere del personaggio, monsignore ingiunse che si rimediasse con dei fitti veli. La vezzosa Silfide, avvisata subito, corse in camerino e mise attorno al collo, incrociato sul petto, un fazzoletto che copriva ogni cosa. E al suo riapparir sulla scena per continuare la prova, monsignor Randi gridò, spenzolandosi dal palco di proscenio:

« Sta bene, sta bene: ma per stasera potete fare a meno del fazzoletto. »

Gioacchino Rossini ha raccontato parecchie volte, nei

crocchi degli ammiratori, i varii incidenti della memorabil serata del 6 febbraio 1816, prima rappresentazione del *Barbiere*. Egli diceva che non gli uomini soltanto, ma la fatalità e il diavolo s' erano trovati d' accordo a metterci la coda. « Ero ben persuaso (si citano qui le sue parole) di non aver fatto uno spartito troppo brutto, e contavo sopra un successo. Sapevo bensì che una parte del pubblico, i vecchi amatori, avrebbero giudicata severamente l' audacia di un giovine, che osava, dicevano loro, rifare l' opera di Paisiello. » Tant' è vero che il Rossini, sperando di allontanare il temporale, rumoreggiante fin da quando si seppe che avrebbe musicato il *Barbiere*, ottenne dall' impresario e dal librettista che alcune scene si cambiassero, che si sacrificassero i due servitori, che si facesse un po' d' economia in quel continuo scambio di biglietti fra Rosina e Figaro . . . . . e ottenne pure dal suo sarto, per quella sera, un abito nuovo color nocciuola con bottoni dorati.

Ma quando egli comparve in orchestra, maestro compositore e sarto (quest' ultimo era fra gli spettatori in piedi) ebbero a provare un grande stringimento di cuore, perchè il pubblico, venuto in teatro con quelle disposizioni d' animo che sapete, accolse con uno scoppio di grande ilarità quell' abito color nocciuola, e non fece silenzio se non quando fu dato il segnale della Sinfonia che passò inosservata.

Se non che, fin dalle prime scene, cominciò a sgomitolarsi tutto un viluppo di disgrazie. Al tenore Garcia, che scrisse, accettata dal Rossini, la serenata « se il mio nome saper voi bramate, » e che cantando si accompagnava da sè col mandolino, in un' ultima strappata che doveva preludiare alla cadenza di *bravura* si spezzarono le corde dello strumento, per un vigoroso colpo di pollice destinato a dominare il chiasso che già si manifestava in platea. Apriti cielo! fu un subisso di risate e di fischi. « Io non avevo cembalo sotto le mani (così raccontava il Rossini) e gridai, ma invano, al violoncello di fare un arpeggio in pizzicato. Quell' animale mi guardava con un' aria di melenso, non capiva. Furioso dell' ingiustizia del pubblico, cominciai allora a sfidar le fischiate applaudendo io stesso il cantante, e il pubblico, esasperato della mia audacia, gridava: « l'abito nocciuola si fa beffe di noi! » E i fischi e le grida diventavano urli di rabbia. »

Poi toccò a Don Basilio: e qui le speranze del maestro tornarono a far capolino, fidando egli assai nell' aria della *Calunnia*. Ma ecco che Don Basilio, uscendo dalle quinte, incespica in un' asse che sporge in fuori, fa un capitombolo, e batte col naso per terra. Scoppia una risata in platea: molti, credendo quella caduta indicata nel libretto, gridano che è una volgarità, una indegnità, e il povero artista canta l' aria della calunnia, mentre col

fazzoletto si asciuga il sangue che cola dal naso. Il primo atto termina con un coro assordante di fischi.

Nella prima scena dell' atto secondo capita improvviso un personaggio che non ci ha nulla che vedere: il gatto del palcoscenico che viene fin presso al buco del suggeritore, e piantato sulle gambe di dietro si mette tranquillamente a guardare il pubblico. Don Bartolo gli si avvicina, e con un potentissimo calcio lo manda a ruzzolare in fondo alla scena. L' animale, dopo aver girato sopra sè stesso, esasperato dal dolore comincia a correre all' impazzata di qua e di là. Rosina fugge strillando, fugge anche il gatto da una quinta, e riapparisce da un' altra: confusione sul palcoscenico, ilarità e fischi in platea: l' opera arriva a stento alla fine, salutata da un' ultima scappata di sibili, come razzi lanciati tutti insieme nell' aria al termine d' un fuoco pirotecnico. Gli amici del maestro, mortificati e furiosi, lo cercano dappertutto: ma il maestro è fuggito, gira come un ebbro per i vicoli tortuosi di Roma verso piazza Borghese, dove allora abitava. I fautori di Paisiello si stropicciano le mani, e pigliano d' assalto le osterie, per festeggiare con abbondanti « fogliette » la clamorosa sconfitta.

Ventiquattro ore dopo, smontati oramai gli ordigni della cabala, il *Barbiere* suscitò entusiasmo: e il Rossini che, ostinato a non voler dirigere l' opera nè a volere assistere a un nuovo strazio, era andato di prima

sera a cacciarsi fra le lenzuola, fu svegliato di soprassalto dagli amici, corsi a casa sua con delle fiaccole. Costretto a rivestirsi in furia fu trascinato al teatro Argentina, e costì ricevette una ovazione così imponente, da far dimenticare i sacrileghi insulti della prima rappresentazione. E le rappresentazioni, col teatro sempre gremito, si succedettero per più di quaranta sere.

Mi trattengo un po' lungamente sul *Barbiere*, e non senza motivo. Finchè taluni della generazione rossiniana, o della generazione venuta dopo, potranno di viva voce raccontare, anche per sentita dire, le vicende di quell'anno, di quell'opera, di quelle prime rappresentazioni, saranno facilmente creduti: ma anche io penso non inutile moltiplicarne la cronaca veridica, perchè soltanto la ricca varietà delle narrazioni, nella sostanza conformi, riuscirà a dare al fatto mirabile, presso le generazioni che verranno, un carattere di verosimiglianza e di credibilità.

Quando raccontarono al Donizetti che il *Barbiere* era stato scritto in tredici giorni, disse di non stupirsene: « Non mi fa specie (son sue parole) perchè il Rossini è così infingardo! » Ed egli stesso, l'autore della *Lucia*, che in quindici giorni compose l'*Elixir d'amore*, gaia e fresca opera anch'oggi dopo sessantacinque anni, che in undici giorni scrisse il *Don Pasquale*, giudicato una delle più squisite e perfette opere del teatro comico, in

otto giorni la *Maria di Rohan*, in cui sta il germe del così detto dramma musicale moderno, anch'egli ebbe il dono di cotesta chiamiamola pure sublime pigrizia, che consigliava di mettersi a scrivere nell'ultima ora.

Certo può aver ragione il Verdi, un compositore che con gl'improvvisi impeti della ispirazione ha lunga dimestichezza, quando afferma che il foggiarsi nella fantasia le varie parti di un'opera e il comporsele idealmente è una cosa, ed è un'altra cosa buttar sulla carta quello che stava già come in embrione nella mente. Ma la storia dell'arte musicale c'insegna, che questo dono della rapidità, inutilmente invidiatoci dagli stranieri, è cosa tutta nostra, tutta italiana: risponde all'indole, alle attitudini, anche agli studii abborracciati un po' frettolosamente dai nostri maestri.

Il bisogno di farsi strada nel mondo li spinge giovanissimi a tentare le prime prove, in cui le traccie della inesperienza sono palesi: qualche volta anche stridenti: ma lungo il cammino la mente si erudisce, perchè la necessità dello studiare s'impone. Dai primi esperimenti il maestro si avvede delle manchevolezze proprie, e le corregge: tien conto delle critiche, anche se dettate dalla invidia e dalla pedanteria, e ne fa suo pro per le opere successive: e ha fisso in mente questo concetto, che i due grandi e inflessibili educatori sono il palcoscenico e il pubblico. Dalla *Cambiale di Matrimonio* e dall'*Equi-*

voco stravagante, il Rossini arriva in sei anni alle classiche perfezioni del *Barbiere:* così più tardi Vincenzo Bellini dalla *Bianca e Fernando*, sua prima opera oggi affatto dimenticata, in meno di nove anni si solleva, a traverso la *Sonnambula* e la *Norma*, ai canti paradisiaci dei *Puritani*, in cui traluce pur qualche raggio della musica, densa di pensiero, di Ludovico Beethoven. Ma gli stranieri, che ebbero matrigna la natura per la parsimoniosa concessione di quella cosa che è tutta l'essenza della musica, e che si chiama canto o melodia, han giubilato sempre come se andassero a nozze, quando han creduto di scorgere nelle opere dei maestri italiani la povertà della tecnica e della scienza. A sentir loro, gli Italiani non si erudiscono: è celebre la frase di quel dotto pedante, il quale affermò che se il Rossini avesse studiato, avrebbe, forse, potuto fare qualche cosa di buono.

Il Fétis, celebre e fors' anche troppo celebrato autore di una *Biografia e Bibliografia universale dei musicisti e della musica*, e che non ebbe soverchie tenerezze per il Rossini, racconta di aver portato un giorno all'autore del *Guglielmo Tell* la copia di un suo nuovo libro didattico, dichiarando di non sperare niente affatto che il Rossini lo leggerebbe. Qualche tempo dopo il maestro e lo storico s' incontrarono, e prima anche che il Fétis entrasse in argomento, il Rossini gli disse di aver letto quel libro: e che, leggendolo, s' era doluto con la sorte,

la quale gli aveva negato in principio della sua carriera un maestro del valore di lui Fétis. « Forse, educato da voi, avrei potuto fare qualche cosa di buono. »

Il Fétis racconta l'aneddoto, lo racconta sul serio: nè il pover' uomo si accorge che il grande canzonatore si è preso garbatamente giuóco di lui.

Ma il Fétis, vero topo di biblioteca, e come tale arido di fantasia e povero di genialità, dicendo male di alcuni maestri italiani era in perfettissima buona fede: non ostante che, mentre i pubblici dei due mondi applaudivano le nostre opere, egli non riuscisse mai con le sue — e ne scrisse più d'una — a trovare un cane che lo applaudisse. Diverso da lui quell' Ettore Berlioz, ingegno sbrigliato ed energico, ma tocco irrimediabilmente dalla follía dello strano e dell'apocalittico: torbida e intollerante natura di uomo fazioso, che scrive un po' col cervello e un po' col fegato, e se la piglia con i fortunati in voga, e non riesce a nascondere propositi, che parrebbero micidiali se non fossero grotteschi. Quando era all'apogeo la gloria del Rossini a Parigi, e le sue opere si ripetevano senza interruzione intrecciandosi l'una con l'altra, il Berlioz, che ebbe anche la malinconica vena di critico pubblicista (d'una malinconia impastata di rancore e di gelosia furibonda), scrisse anche questa, fra le tante:

« Se fosse stato in mio potere di mettere un barile di polvere sotto il teatro dell' Opera, e farlo saltare in aria

durante le rappresentazioni della *Gazza Ladra* (pur di Rossini) e del *Barbiere di Siviglia*, con tutto quello che esso conteneva, lo dico sinceramente, non avrei indietreggiato dal farlo. »

E dire che di Ettore Berlioz non mancano gli ammiratori, i quali lo gabellano e vogliono darcelo a bere per un uomo di genio!

La cabala ordita dai paisielliani contro la nuova opera del Rossini rimane registrata fra le brutture della nostra arte: ma gli effetti suoi, quasi immediati, furono principalmente due: di seppellire il *Barbiere* di Paisiello (le resurrezioni tentate dopo appartengono, ed è giustizia, alla parte archeologica della musica) e di dare a quell'altro *Barbiere* il primato su tutte le opere giocose. Che il Rossini, scrivendolo, si ricordasse più d'una volta, e se ne ricordasse con sorridente simpatia, del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro* del Mozart, l'autore stesso lo ammette: ma di quel limpido fiume di melodie che dilaga per tutte le scene del *Barbiere*, di quel brio, di quella forza comica, di quella diabolica vivacità, e di quelle sorprese continue che penetrano dagli orecchi nelle anime e vi suscitano come tutto un mondo di lieti fantasmi, non si trovano esempi che possano cimentarsi alla prova, nè nelle opere del grande maestro tedesco, nè in tutta la scuola, pur fiorentissima, dei sommi maestri napoletani.

Concepito e scritto a ventiquattro anni, il *Barbiere di Siviglia* ha conservato, per tutto il secolo oramai moribondo, il marchio indistruttibile della giovinezza dell' autore. Basterebbe una sola scena a dimostrarlo: l'entrata di Figaro nel primo atto, che vorrei paragonare a un impetuoso e irrompente ingresso nella vita: in una vita di gaudii e di spensieratezze, di gloria e d'immortalità. Quel « largo al factotum, » è il grido imperioso del genio che si afferma, consapevole della propria forza: è l'annunzio di una sicura immancabile conquista: è la voce di Gioacchino Rossini: è lui in persona. L'arguto e malizioso barbiere non è che un prestanome: sparisce quasi anche la commedia del Beaumarchais, come sparirà di lì a pochi anni, o per lo meno si attenuerà nelle epiche magnificenze musicali del *Guglielmo Tell*, il dramma di Federigo Schiller. E chi a proposito del *Barbiere* fantasticò di color locale, di ambiente, di riproduzione esatta della vita tutta intessuta di amorose galanterie delle belle ragazze di Siviglia, e credette di scorgere nella musica del Rossini rispecchiati i costumi della Spagna, non obbedì che a una dilettosa illusione. In una delle innumerevoli biografie ho letto che nessuno, neanche tra i sinfonisti più celebri, è riuscito a rendere la calma del crepuscolo mattutino in una città spagnuola, con maggior precisione di quel che abbia fatto il Rossini nella prima scena del *piano pianissimo*. E perchè una città

spagnuola, piuttosto che italiana, francese, o svizzera? Se il cielo di Lombardia è « così bello quand' è bello, » vi sono altri cieli non meno belli, non meno splendidi, non meno in pace che lo somigliano, o che lo superano in bellezza. E il Rossini che non era mai stato prima d'allora nella Spagna, e forse non la stimava se non come una grande produttrice e consumatrice di cioccolata, non volle dipingere che la quieta alba di un giorno, perchè due innamorati potessero sfogare con una serenata..... mattutina l' ardore della passione. L' opera sua colorisce e riflette tutto quel viluppo d' intrighi e d' imbrogli che si aggrovigliano, nella commedia del Beaumarchais, attorno al rosso mantello di don Bartolo: ma quella musica s' inalza molto al disopra della prosa scintillante dell' autore francese, ha un carattere di universalità da cui è esclusa affatto ogni considerazione del così detto color locale, del così detto ambiente. Trasportate la scena da Siviglia a Roma, a Marsiglia, a Vienna, o dove meglio vi piaccia, e l'effetto sarà sempre il medesimo: irresistibile come qualsiasi manifestazione del genio.

Il *Barbiere di Siviglia* — affermano i pazienti racimolatori di notizie statistiche — è l' opera che ha avuto in tutti i teatri del mondo il più gran numero di rappresentazioni: è quella che più di tutte ha contribuito alla ricchezza degli editori, alla fortuna degli impresari, alla così detta celebrità degli artisti di canto. Al Rossini

fruttò la somma di trecento scudi pagatigli dalla direzione del teatro Argentina di Roma, invece di quattrocento com'era stabilito nel contratto: contratto nel quale si legge anche quest' articolo:

« Il maestro Rossini sarà inoltre obbligato di dirigere la sua opera secondo l'uso, e d'assistere personalmente a tutte le prove di canto e d'orchestra ogni volta che sarà necessario, sia in teatro, sia fuori, secondo la volontà del direttore; egli si obbliga ancora di assistere alle tre prime rappresentazioni che si daranno di seguito, e di dirigerne l'esecuzione al cembalo, e ciò perchè deve esser così e non altrimenti. *In ricompensa delle sue fatiche*, il direttore si obbliga di pagare al maestro Rossini la somma e quantità di scudi romani quattrocento, appena che saranno terminate le tre prime rappresentazioni suddette. »

In sul finire di quell' inverno il Rossini è chiamato a Napoli dal più astuto e più coraggioso impresario del tempo, che fu Domenico Barbaja. Di qui, veramente, ha principio quel lungo periodo di leggende e di fiabe, che si svolge attorno al nome e alla persona dell'autor del *Barbiere*. Pubblicisti d'ogni paese, novellieri e romanzieri anche celebri — metto in capolista Onorato di Balzac e Dumas il vecchio — hanno discorso nei loro articoli e nei loro libri della voga straordinaria, e delle non meno straordinarie avventure toccate in quell' anno al

Rossini: personaggio del quale tutti si occupano, del quale si ripetono e si amplificano i motti arguti, anche se il supposto autore di que' motti si ostini modestamente a respingerne la paternità.

Il vero è che Gioacchino Rossini, con quel triplice viatico della gioventù, della bellezza, della gloria, capitato a Napoli, vale a dire in mezzo al popolo più giocondamente chiassoso e spagnolescamente iperbolico, doveva, come difatti avvenne, diventare l' uomo alla moda non solo, ma l' arbitro in tutte le piccole e le grandi vicende della città, che si riferissero all' arte, al teatro, alla galanteria. Napoli era stata fino allora il sogno suo prediletto: rimasto tale, non ostante il rapido passaggio che vi fece nel precedente autunno 1815, che fu la stagione di una sua nuova opera, oggi dimenticata, *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Ora il sogno diventava una realtà. Movendo per Napoli, ove la notizia del suo arrivo avea suscitata una ansiosa aspettativa, il Rossini forse per la prima volta comprese i dolci fàscini della celebrità: ma nè cambiò carattere e umore, nè credette obbligo suo atteggiarsi a pontefice massimo.

Carissimi amici lo attendono, e alla testa di tutti il Barbaja: questi ottiene la promessa di un' opera nuova, e mette intanto a disposizione del maestro la casa sua, il cuoco, la cantina. Rossini non dice di no in quanto all' opera, e accetta premuroso la ospitalità offertagli:

ma prima anche di risolversi per un argomento buffo o per un melodramma serio (a pensare all' arte c' è sempre tempo), vuol respirare a pieni polmoni la vita napoletana: onde rinnova la conoscenza con i più famosi mangiatori di maccheroni, vagheggia grandi scorpacciate di ostriche, s' informa dei luoghi ove si gustano più deliziosi sorbetti. Dalla sua indole, improntata ad allegra noncuranza, scompare a poco a poco quel che ci potesse essere ancora di romagnolo, per lasciare libero il campo alla cara pigrizia, tutta meridionale, che costituisce il fondo del suo carattere.

Chi gli parla di musica è un suo nemico mortale: se il Barbaja osa, ogni tanto, ricordargli l' impegno assunto, il Rossini fa orecchi di mercante, oppure, alle insistenze dell' impresario, lo manda cordialmente al diavolo. Dell' autore del *Barbiere* tutti discorrono, in Italia e fuori: e quell' autore non ha che ventiquattro anni, con gl' istinti, le inclinazioni, i desiderii, le concupiscenze di un giovine, ed è capitato nella più popolosa e tumultuosa, nella più amabilmente corrotta e corrompitrice città dell' Italia. È perciò naturale che le fantasie dei biografi, presa la rincorsa, ne inventino di tutti i colori, compongano tutta una serie di romanzi, di cui il protagonista è sempre lui, Rossini.

La verità è che il Rossini, per le istanze del Barbaja, s' era obbligato con un trattato in piena regola a scri-

vere due opere ogni anno per i due teatri napoletani, San Carlo e il Fondo, e che ne scrisse nove, dal 1815 al 1822: dalla *Elisabetta regina d'Inghilterra* alla *Zelmira*. Due sole, fra coteste nove opere, *Otello* e *Mosè*, sarebbero più che sufficienti alla celebrità di un uomo: ma a queste fisime di lauri gloriosi e di fama mondiale il Rossini non abbocca. Rimane preso invece alle seduzioni della sirena partenopea, capitatagli fra i piedi fino dall' anno avanti sotto le spoglie leggiadramente abbondanti della Colbran, la stella canora di quegli anni nei due teatri che amministrava il Barbaja: artista di qualche merito, cotesta Colbran, ma assai inferiore alla fama, e per disgrazia sua e del Rossini ostinatasi poi a rimaner sulla breccia, anche quando alla venustà delle forme più non corrispose la sicura freschezza della voce.

Raccontano le cronache di palcoscenico che fra la Colbran e il Barbaja esistessero rapporti un po' più confidenziali di quelli che intercedono, di solito, fra una prima donna ed un impresario: e aggiungono che se il Rossini avesse avuto bisogno di cercare nella realtà le ispirazioni per descrivere la gelosia di Otello, non ci sarebbe stato mestieri della perfidia di Iago nè del fatale equivoco del fazzoletto. Certo è, ad ogni modo, che i sospetti gelosi del povero Barbaja, prendendo di mira il Rossini, non sbagliavano strada: più fortunato di Roderigo e di Cassio, il maestro libertino non avrebbe

potuto, senza mentire, schierarsi fra i difensori della Colbran, Desdemona schiettamente e cordialmente colpevole.

Per quali intime ragioni un intrigo, annodatosi forse per una delle tante combinazioni che offre la vita del palcoscenico, e che avrebbe dovuto ragionevolmente durare per tutto il tempo d' una stagione teatrale e non di più, andasse a far capo invece ad un matrimonio in piena regola, sì che la Colbran potè girare il mondo col titolo di signora Rossini, nessuno è mai riuscito a spiegarlo. Si spiega invece la influenza, tutt' altro che benefica, esercitata da cotesta donna nei successivi svolgimenti del genio rossiniano: si spiegano la obbedienza di lui ai capricci della artista, le mortificazioni a cui egli costrinse più d' una volta la fantasia, per adattare alla gola della donna dominatrice, gola già sulla via di arrugginirsi, le soavi cantilene che avrebbero voluto sprigionarsi liberamente. Nelle nove opere di quel periodo, prima donna d' obbligo è sempre la Colbran: nella *Zelmira*, che fu l' ultima, i manifesti teatrali portano scritto così il nome: « Rossini-Colbran »: ma chi pensi che in due opere soltanto il cattivo genio di quella donna non riuscì a vincere, e che nelle altre (*Armida*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La Donna del Lago*, *Maometto II* e la già citata *Zelmira*) è manifesta la lotta fra le geniali ispirazioni del compositore, e le preoccu-

pazioni moleste di ammannire una «bella parte» alla donna, che prodigherà più abbondanti i sorrisi secondo le più o meno felici *fioriture* nelle arie scritte per lei; chi pensi questo, dovrà anche distruggere le dotte teoriche di coloro, che nel periodo napoletano del Rossini credettero di scorgere un'epoca di transizione, il passaggio da una *maniera* ad un'altra. Parlar di *maniere* a proposito del Rossini è un controsenso: massime in quegli anni d'intrighi e di pettegolezzi amorosi, di gelosie retrospettive e di gelosie rinascenti, di puntigli e di dispetti: anni di produzione abbondante e non tutta di qualità sopraffina; con quel molesto Barbaja alle spalle, lieto come impresario di fare scontare al maestro, rimproverandolo della mancata consegna d'uno spartito, i rancori dell'uomo, che vede portarsi via l'affetto della donna amata.

È da credere che durasse ancora il primo quarto della luna di miele con la Colbran, quando il Rossini scrisse, fra l'estate e l'autunno del 1816, la nuova opera *Otello*. E anche qui occorre far la tara alle numerose leggende messe in giro: più cervellotica di tutte questa, che l'impresario chiudesse a catenaccio nella propria casa il maestro, finchè gli ultimi fogli dello spartito, con la parola «fine», non fossero consegnati al copista. Sbagliano i biografi anche nella affermazione arbitraria che il Rossini, in prova dell'agilità e versa-

tilità del proprio ingegno, scegliesse apposta, dopo il *Barbiere di Siviglia*, l'argomento della gelosia del Moro di Venezia. I libretti, l' ho già notato, li fornivano gli impresari: e il Rossini scelse l' *Otello*, per la semplice ragione che il librettista marchese Berio, verseggiatore mediocrissimo, aveva ceduta al Barbaja quella sua raffazzonatura del dramma dello Shakespeare. Conosceva il Rossini la sublimità del drammaturgo inglese? Forse la sua cultura letteraria, che non potè dirsi di primissimo ordine neppure negli anni della maggior gloria, che furono gli anni del volontario riposo, giungeva fino a rendersi conto della potenza scultoria del più grande emulo di Dante? Tutto fa supporre di no. In qualche cattiva traduzione egli avrà letto il dramma della gelosia, e certamente la impressione deve essere stata grandissima: come grande dovette essere la irritazione di lui leggendo la riduzione spampanata e mucillaginosa del buon marchese Berio.

Le prime scene infatti, musicate dal Rossini, poco si discostano da quel fare un po' trasandato e alla carlona che si riscontra in altre sue opere: ma poi, quando le situazioni del dramma s'impongono, e i caratteri dei personaggi si profilano, e i primi scoppii dell' odio e della perfidia prorompono, incomincia una lotta a tu per tu fra il grandissimo poeta e il grandissimo musicista. Il Rossini, con quel soggetto che si discosta da

tutto quello che ha fatto finora, sente la umanità delle passioni terribili che si agitano nel dramma, le fa sue, se ne immedesima, se ne nutre, e prepara, senza saperlo, i primi germi dell' opera seria, che sarà gloria imperitura della musica nel secolo decimonono.

C'è chi dice che l' *Otello* fosse improvvisato in quindici giorni: altri affermano che il maestro vi lavorasse per un paio di mesi. Cosa certa è, che per distrarsi dalle poche ore di lavoro che vi consacra la notte, egli si dà cura di non interrompere le gaie consuetudini della vita napoletana, e che le intiere giornate sfumano in gite, in desinari, in partite di pesca, in maccheronici idillii con la bella Colbran, in dotte discussioni con i più raffinati gastronomi per comporre ricette culinarie. Egli è e rimane uguale a sè stesso, sempre: nè Desdemona lo commuove fuori d' ora, nè Otello lo irrita, nè Iago suscita le violente collere della sua anima. Alle finzioni della scena, agli impeti spontanei della fantasia, sono d' avanzo le ore notturne: e allora nessuno meglio di lui può gareggiare di sublimità e di terribilità tragica col poeta inglese. Ma chiedere a lui quel che imponeva a sè stesso, settantacinque anni più tardi, Giuseppe Verdi, d' isolarsi cioè nelle austere meditazioni, per dare una nuova veste musicale alla gelosa passione del Moro, sarebbe stato lo stesso come un domandargli l' impossibile.

Se non che il genio, di natura sua inconsapevole, aiuta anche questa volta il Rossini, soffiandogli nella fantasia ispirazioni melodiche, le quali sorpassano tutto quello che è stato fatto fino allora. L'opera seria acquista con l' *Otello* una latitudine, un'ampiezza, una nobiltà di forme, a cui non potranno sottrarsi tutti i maestri venuti dopo. Se ancora risente, in alcune scene, il *convenzionalismo*, se qua e là la barocca fioritura, così cara agli artisti del tempo, fa ancora capolino, se qualche reminiscenza settecentista interrompe, quando meno ce l'aspettiamo, quella che vorrei chiamare rapidità musicale dell'azione, rammarichiamocene come di una biasimevole concessione fatta al tempo, alla moda non peranco distrutta, e alle capricciose e balorde vanità degli artisti: ma tutto questo non toglie nulla alla spontaneità e alla grandezza epica della ispirazione.

A mano a mano che il dramma procede, acquista qualche cosa d'inusitato e di grande: e chi non sapesse di che panni vesta il Rossini, sarebbe anche disposto a giurare che la intensa commozione dell'animo deve essere stata l'aiutatrice sua formidabile, la collaboratrice fedele di quel terzo atto dell' *Otello*, che è appunto l'atto reputato inimitabile e insuperabile dallo stesso Verdi: l'atto forse che prolungò le perplessità del vecchio immortale prima di cimentarsi alla prova.

Interrogato sulle proprie opere, il Rossini negli anni

ultimi, quando la placidità, naturale attributo della vecchiezza, consente un giudizio sereno e spassionato anche sopra sè stessi, egli rispondeva invariabilmente così:

— Posso sbagliare: ma di me rimarrà tutto il *Barbiere di Siviglia*, il secondo atto del *Guglielmo Tell* e il terzo atto dell' *Otello*. Su tutto il resto venga pure l' oblio, non me ne importa nulla. —

Appunto in quelli anni del riposo, nei primi tempi del soggiorno di lui a Parigi, un duca napoletano, uno dei tanti seccatori che il Rossini sapeva così bene mettere a posto, gli capitò fra' piedi assediandolo con importuna loquacità meridionale.

— Mi pare ieri (diceva il duca con una grande volubilità di gesti) che assistevo alla prima rappresentazione dell' *Otello* al teatro del Fondo. Che musica! che applausi! che entusiasmo! E ve ne ricordate, maestro? Io fui dei primi, finito lo spettacolo, a correre a congratularmi con voi.

— Può darsi, ma non me ne ricordo.

— Non ve ne ricordate? e quando venimmo sotto le finestre della vostra casa, e voi foste d' una amabilità così squisita? Quella bella dimostrazione la capitanavo io.

— Non mi ricordo neanche di questo.

— Ma il giorno dopo, in casa del principe Pignatelli, non vi rammentate di quella stupenda maccheronata? A me toccò l' onore di sedervi vicino a tavola.

— Ma sì! ma sì! ora rivedo tutto. Mi ricordo della casa, della tavola, dei maccheroni coi tartufi, ma di voi non me ne ricordo niente affatto. —

Guglielmo Castellani di Roma, uno degli amici per i quali il Rossini dimostrò viva affezione, mi ha raccontati parecchi aneddoti in cui i tartufi, predilezione grandissima del maestro, entrano come protagonisti. Quelli di Norcia erano i preferiti: e quando dagli amici d'Italia gliene capitassero in dosi abbondanti, il Rossini invitava a desinare i personaggi più influenti di Parigi. E perchè ridurre i tartufi in minutissime fette era, secondo lui, una faccenda assai importante, andava da sè in cucina e da sè li preparava. Ora una volta accadde che il Castellani sorprendesse in cucina il maestro, intento a quella operazione. In piedi davanti a una tavola, con la testa piegata sulla grattugia di dove scappavan fuori in tenuissime foglie i tartufi, il Rossini non si accorgeva che per la lieve infreddatura di testa, da cui era tormentato in quel giorno, lasciava piovere sul piatto, a regolari intervalli, uno stillicidio del color della cioccolata, per l'abitudine ch'egli aveva di prender tabacco. Il buon Guglielmo Castellani per un po' di tempo tenne duro, poi non stando più alle mosse, gridò:

— Ma non vedete, maestro, che rovesciate nel piatto i rifiuti del vostro naso? Mi potete ammazzare, ma io

di cotesti vostri maccheroni coi tartufi non ne mangio davvero!

— Lascia andare! lascia andare! (replicò filosoficamente il Rossini, passandosi sotto le narici un gran fazzoletto di seta in colori): basta che non se ne accorgano gli altri. Vedrai come li mangeranno con gusto! —

Sempre a proposito del prelibato vegetale, egli vinse una volta, per una scommessa riuscitagli favorevole, un tacchino ripieno di tartufi: ma il perdente durò un pezzo a fare lo smemorato. Un giorno il Rossini gli va incontro e gli dice:

— Ebbene? e questo famoso tacchino quando si mangia?

— Vi dirò, maestro: non è ancora propizia la stagione per i tartufi di prima qualità.

— Niente! niente! cotesta è una falsa notizia, che per non farsi riempire mettono apposta in giro i tacchini. —

Le grandi scorpacciate fatte dal Rossini a Napoli durante i trionfi dell'*Otello* rimasero celebri, a dir poco, quanto la musica di quella sua opera. Il pubblico ebbe commozioni profonde, delirii d'entusiasmo, e per più mesi non si occupò che dell'*Otello*. Ma il compositore, adempiuti gli obblighi contrattuali di assistere alle prime tre rappresentazioni, non se ne dava più per inteso, e non si faceva vedere in teatro se non quanto ve lo in-

vitassero le attrattive della bella Colbran, dominatrice allora della sua vita. Ma quando poi da Roma gli pervenne l' offerta di scrivere un' opera per il teatro Valle, opera da rappresentarsi nel prossimo carnevale (e al solito, con brevissime settimane di tempo per comporla e metterla in scena), il Rossini potè, senza troppo vivo rammarico, lasciar Napoli, e scotere quella intermittente dominazione della troppo celebrata artista.

L' anima del maestro non aveva in sè i grandi serbatoi delle passioni tragiche e irresistibili: l' amore vero, quello che incatena e soggioga, non poteva allignare in quella sua indole di allegro epicureo. La donna era per lui un passatempo: un piacevole diversivo dalle noie del comporre, per quanto quelle noie fossero passeggere: e non mancano prove le quali attestano come la fedeltà del Rossini alla Colbran, anche nella stessa Napoli, non fosse rigorosamente mantenuta: dolcissimi sopraccapi della celebrità.

Capitolo V.

Tornato a Roma, Rossini scrive la Cenerentola, *giovanissima anch' oggi con ottant' anni sulle spalle. Dalla* Gazza Ladra *al* Mosè. *Quarantacinque napoleoni. Beethoven, Wagner, e la parrucca del mercoledì. Trionfi viennesi e burle veneziane.*

Egli dunque tornò in Roma, dove non è esagerazione affermare che duravano ancora gli echi degli applausi tributati un anno prima al *Barbiere di Siviglia.* Il Paisiello era morto: e se gli ammiratori superstiti del maestro napoletano, disseminati un po' dappertutto, dovevano, di lì a qualche anno, rinnovare a Parigi la medesima cabala ordita a Roma, e tentar di rovesciare l' opera del Rossini in omaggio al predecessore, in Roma erano stati sgominati per sempre, e non dettero più segno di vita.

La *Cenerentola* fu l' opera di quel carnevale 1817 al teatro Valle: scritta dall' autore in mezzo alla rinnovata baraonda dei vecchi amici, fra le seduzioni di quella mondanità ecclesiastica che dava alla capitale del cattolicismo la specialissima fisonomia di una città *sui generis*. Nessuna barriera, naturalmente, esisteva allora fra la riva sinistra e la riva destra del Tevere: e il popolo

s' interessava ugualmente alle asiatiche pompe dei cerimoniali religiosi nella grande basilica di San Pietro, alle processioni, ai sontuosi equipaggi papali e cardinalizi, all'andirivieni del forestierume, come alle nuove e geniali manifestazioni dell' arte.

Gioacchino Rossini imperava oramai solo: egli solo dettava la legge: a lui soltanto dovevano ispirarsi i maestri di musica, per i quali non appariva altra via di salvamento all'infuori della imitazione rossiniana. Corteggiato da tutti, adulato, carezzato, egli camminò sorridente, sereno, imperturbabile per quella via di trionfi che doveva condurlo alla immortalità: ma non volle nè seppe rinunziare a quella che chiamerei volentieri intellettuale spensieratezza, e che, impedendogli le prolungate meditazioni, serviva mirabilmente per conservare alle sue creazioni il carattere indistruttibile della spontaneità.

La *Cenerentola* è una delle opere a cui ottant'anni di vita — una vita che non conobbe mai le inerzie dei momentanei riposi — non riuscirono a segnare con la più tenue ruga le bellissime fattezze. Anche quando la schiera delle celebri interpreti del canto rossiniano fu assottigliata e dispersa, ci fu sempre taluna a cui, per benigna concessione della natura, vennero largite le qualità indispensabili per la esatta interpretazione di cotesta opera: e oggi, per i teatri italiani e stranieri, Guerrina Fabbri porta in giro trionfale la *Cenerentola*, e risuscita i me-

mori entusiasmi con i quali l'opera fu accolta nei prim anni: opera scaturita di getto, come sempre, dalla fantasia del Rossini: e, cosa nuova per lui, trattandosi di un melodramma giocoso, improntata d'una tal quale malinconia soavissima, e d'un vivace sentimento di tenerezza. Forse il Rossini, scrivendola, si ricordò del capolavoro di Giovan Battista Pergolese, *La Serva Padrona:* perchè in tutt'e due le opere aleggia un qualche cosa di celatamente doloroso, quasi l'aspirazione nostalgica a un placido nido di miti gioie serene, che l'altrui malignità attraversa e contende.

Nessuno riuscirà a vincere la interna commozione dell'animo, quando la fanciulla perseguitata, detersa della immonda cenere del focolare, sale i gradini del trono, e tutta risplendente di gemme canta la sublime aria: « nacqui all'affanno e al pianto, — soffrì, tacendo, il core: » perchè quella musica, che pure inneggia al termine fortunato dei guai, ha in sè come gli accenti di un'accorata mestizia, ha la misteriosa attrattiva del dolore, a cui volentieri si ripensa quando è cessato. E questa ultima vaghissima cantilena, vuole la leggenda che il Rossini la componesse in poco più di un quarto d'ora, seduto alla tavola di un'osteria nei dintorni di piazza Navona, mentre i turbolenti amici bevevano e strepitavano.

Forse è anche vero: e questa facoltà d'isolarsi fra i rumori del mondo, questo bisogno anzi di allegra com-

pagnia nei momenti in cui parrebbero meglio indicati il raccoglimento ed il silenzio (in tutto simile al Rossini il più fecondo dei maestri venuti dopo, Gaetano Donizetti) servono forse meglio d'ogni altra cosa, per ragione di contrasto, a trarre dal profondo dell' anima le ispirazioni più care.

La *Cenerentola* è una delle pochissime opere in cui l'autore ha condensato, oltre una ricchezza melodica da sbalordire, comune, del resto, a tutte le altre, una maggiore effusione di sentimento. Molte scene sono di una comicità che rasenta il grottesco: i caratteri di Don Magnifico e di Dandini il cameriere arieggiano alla caricatura: gli episodii suscitano agevolmente la schietta risata: ma c'è in tutta l'opera come un fondo di malinconia sentimentale, che attrae le anime e le induce alle meste meditazioni. È una di quelle opere, in cui lo spettatore vede rispecchiati quasi gli affetti propri, affetti che la musica gli traduce in un linguaggio da lui compreso: ed è il linguaggio che esprime appunto passioni, inclinazioni, desiderii confusamente appiattati in ciascuna anima, li esprime con una precisione e una chiarezza straordinarie. Più d'una delle melodie, che ingemmano questa singolarissima opera, è come il ritratto di sentimenti da noi altre volte provati: ci son dentro i ricordi di persone a noi care, forse lontane da noi, forse perdute per sempre: sì che mentre le buffonerie del ri-

dicolo barone e le sguaiataggini del finto principe rallegrano ed esilarano, il cuore dolorosamente si stringe alle ingiuste persecuzioni della innocenza, e poi gioisce tutto commosso per il desiderato trionfo della virtù.

La *Cenerentola* è l'opera rossiniana che meglio risente la influenza di Domenico Cimarosa: v' ha perfino un richiamo palese a una delle più caratteristiche scene del *Matrimonio Segreto.* Ma se nel maestro napoletano sono squisite la grazia, la soavità, la leggiadria del canto, invano vi si cercherebbero quella disinvoltura, quella forza, quella potenza descrittiva di cui il Rossini soltanto possiede il segreto, e quella varietà di coloriti audaci e di chiaroscuri, in cui non ebbe e forse non potrà avere rivali.

Chi non conoscesse il maestro, potrebbe anche immaginare che in quei mesi di lontananza dalla donna che doveva diventare più tardi la signora Rossini, egli si sentisse inclinato alla malinconia, e che i suoi estri melodici di quell' anno esprimessero appunto il rammarico dell' assenza. Certo è che in nessuna opera giocosa vibra come nella *Cenerentola* la nota della mestizia: ed è anche certa quest' altra cosa, che non mai, neppure nelle opere d'indole seria quali il *Mosè*, la *Semiramide*, il *Guglielmo Tell*, egli rasentò la terribilità tragica come nell' opera succeduta alla *Cenerentola*, e che fu *La Gazza Ladra:* semiseria per il lietissimo fine a cui viene a far

capo, ma di tinte fosche e drammatiche nell' esprimere le torture morali, e i pericoli di morte onde è minacciata una povera fanciulla: vittima, come oggi si direbbe, di un errore giudiziario. Hanno bensì i loro destini anche le opere in musica: e *La Gazza Ladra*, che fu uno dei segnalati trionfi del teatro della Scala di Milano in quelli anni, cadde presto in dimenticanza: forse perchè i gusti più raffinati dei pubblici non ammettevano la troppo palese sproporzione fra la tenuità del soggetto, e la grandiosità, stavo per dire la pompa enfatica delle forme musicali. Ma di cotesta opera rimase viva, e durerà lungamente come miracolo di vigorosa ispirazione, la stupenda Sinfonia: non inferiore a nessuna fra le più belle del grande maestro.

Ed eccolo ancora, in sul finir dell' autunno di cotesto anno, nella sua bella Napoli. Ne sarebbe rimasto volentieri lontano, per sfuggire alle tiranniche persecuzioni dell' impresario Barbaja, che domanda le due opere pattuite nel contratto; ma ai vezzi e alle seduzioni della Colbran, dopo parecchi mesi di assenza, il giovine maestro non è insensibile. Scrive rapidamente, per compiacere alla prima donna che è passata dal teatro del Fondo al San Carlo, un' opera seria e fantastica, *Armida:* soggetto oramai sbatacchiato nel secolo precedente su tutti i teatri e da parecchi maestri, uno solo dei quali riuscì a ottenere un successo memorabile, e fu il Gluck. Il Ros-

sini, memore della facile vittoria riportata un anno prima sul Paisiello, avrebbe potuto questa volta ripetere, quantunque non troppo addentro nella lingua del Lazio, il *non bis in idem:* chè nella lotta col maestro tedesco il soccombente fu lui.

L'*Armida* è il prodotto di una svogliatezza, anche più marcata del solito: nè valse a salvarla — se pure non contribuì ad affrettarne la scomparsa dal teatro — la soverchia abbondanza del canto fiorito, che era il grande appannaggio della Colbran. Sorti più liete neppure sorrisero all'altra opera d'obbligo per il carnevale del teatro Argentina di Roma, e che fu un'*Adelaide di Borgogna:* rifrittura di arie e di cavatine disseminate qua e là in opere precedenti, con qualche vago spunto melodico di bellissimo effetto; ma troppo piccolo bagaglio per far passare il rimanente.

Era dunque il Rossini in un periodo di decadenza? I capolavori scritti dopo stanno a provare precisamente il contrario. È da credere piuttosto, che vagheggiando di provarsi o prima o poi in un'opera seria di più vaste proporzioni, egli cercasse intanto di cacciar via da sè le gaie reminiscenze dell'opera buffa, e con tentativi non sempre riusciti volesse avvicinarsi a un ideale di musica più comprensiva, più ricca di strumentale, più solenne e più magnifica nelle forme. C'era nell'aria l'irresistibile desiderio del nuovo: dalla Germania pro-

rompevano a una a una, con la foga impetuosa di torrenti montani, le Sinfonie, le *Ouvertures*, le Sonate, i Quartetti del Beethoven; e se nella battaglia il primato rimaneva ancora alla musica melodrammatica italiana, si capiva anche come pure di qua dalle Alpi fosse necessario far qualche cosa di più. Fu primo il Rossini a comprenderlo: e tornato da Roma a Napoli, forse per la prima volta in vita sua sentì di dover disciplinare il proprio genio, assoggettandolo a un più sapiente tirocinio.

E scrisse il *Mosè*: splendido inizio di una vasta riforma musicale, uscita tutta, come la Minerva mitologica, dal suo cervello: lo scrisse, meditandolo in ogni sua parte: dandosi allo studio delle sacre scritture: interrogando i dotti, indovinando l' ambiente, il colore, il carattere dei personaggi. Il *Mosè* è delle opere composte fino allora quella in cui la scienza dello strumentale si rivela magistralmente: ma è una scienza non presa a prestito, come taluni pretesero, dai musicisti tedeschi, bensì istintiva, rimasta per così dire fino allora raggomitolata e sonnecchiante nel vasto serbatoio del genio rossiniano. La celebre introduzione dell'opera, quella mirabile scena delle tenebre, la quale suscitò nel pubblico napoletano un vero entusiasmo che raggiunse quasi il delirio, dissero alcuni maestri invidiosi essere stata copiata dall' opera recente di un tedesco, citarono il titolo dell' opera e

il nome dell' autore, per fortuna ancora vivente. Ci fu chi si prese l' incarico di trascrivere quelle pagine di musica, e d' inviarle al supposto autore in Germania: ed ecco che di lì a due o tre settimane il buon tedesco rimanda indietro la musica giudicandola veramente divina, ma confessando anche onestamente, che egli non s' era mai sognato e che si sentirebbe incapace di scriverla.

Di lì a qualche anno il *Mosè*, dopo strepitosi successi in tutti i teatri d' Italia, fu rimaneggiato e arricchito di nuove scene e di nuovi ballabili per il teatro dell' Opera di Parigi: ma le ispirazioni più belle appartengono alla prima edizione napoletana. Il libretto, pasticcio mediocrissimo del Tottola, è uno dei più rei che capitassero al povero Rossini: ma anche cotesta volta c' era poco da scegliere. Aveva bensì il Tottola ciò che si potrebbe chiamare il senso delle situazioni: indovinata, fra tutte, quella del passaggio del Mar Rosso. Il guaio fu che non ostante il grande zelo dei macchinisti del San Carlo, e le arrabbiature dell' impresario, e le disperazioni del poeta, quella benedetta separazione delle acque del mare, operata alla diavola e in fretta, proprio nel momento in cui l' opera sta per finire, non si poteva ottenere senza destare una grande ilarità nel pubblico. Non era acqua, ma tela malamente tinta d' azzurro: e da tutti i punti del teatro si vedevano scappar fuori, di

sotto alle onde, i dorsi piegati delle comparse, che tiravano di qua e di là le povere tele per aprire il passaggio al popolo ebreo. E così l' opera finiva tutte le sere in una rumorosa risata.

Ma ecco che una mattina, mentre sull' ora di mezzogiorno il Rossini è ancora in letto, e riceve i numerosi amici che han conservata l' abitudine di fargli visita per combinare insieme il programma della giornata, ecco entrare il librettista Tottola: povero arfasatto, che per poche diecine di lire ammanniva al milionario Barbaja il libretto ordinatogli. Entra, e avvicinandosi con certi fogli in mano al gaudente coricato, gli dice:

— Maestro mio, son riuscito a salvare l' ultimo atto del nostro *Mosè*, con una ispirazione che m' è piovuta stanotte dal cielo. —

All' enfatica frase risposero con un coro di risate gli amici: più forte di tutti rideva il Rossini, non comprendendo quale felice ispirazione potesse uscire da quel cervellaccio. Ma il Tottola, senza scomporsi, presentò al maestro i fogli che aveva in mano, dicendo:

— È lavoro di un' ora, ma io vi giuro che è stata un' ora bene impiegata. Leggete, leggete. —

Il maestro lesse: tornò a leggere: stette in silenzio un momento: poi balzato dal letto si avvicinò, così in camicia, al tavolino dove erano disseminati fogli di musica, e rileggendo ogni tanto le parole del poeta scrisse

rapidamente, senza interruzione, una lunga filastrocca di note. Stette lì poco più d' un quarto d' ora, mentre gli amici, senza badargli, continuavano a discorrere e a scherzare col Tottola. Finalmente il Rossini, sollevando in aria i fogli su cui aveva scritto, voltatosi al librettista, gli disse:

— Eccoti la musica: portala subito all' impresario, e digli che sia pronta per la rappresentazione di domani sera. —

E ridendo e scherzando tornò a cacciarsi fra le lenzuola.

La sera dopo, mentre il pubblico incominciava a ridere per la solita separazione delle acque, e già molti spettatori s' erano mossi per uscir dal teatro, l' artista che rappresentava la parte di *Mosè* si avanzò, fra l' universale stupore, verso l'orchestra, e intonò una preghiera sulle parole che il Tottola aveva scritte il giorno prima:

> Dal tuo stellato soglio,
> Signor, ti volgi a noi.
> Pietà de' figli tuoi,
> del popol tuo pietà.

Alla voce del grande legislatore si unirono quelle di Anaide, di Maria, di Elisero, del Coro, e l' ispirato canto si diffuse come fosse la voce di tutto un popolo oppresso il quale implorasse mercè. E quando artisti e cori, ripigliando la preghiera, caddero in ginocchio, e al cenno

imperioso di Mosè le acque del mare si separarono, fu tale un urlo di entusiasmo per tutto il teatro, che il sipario dovette rialzarsi e tutta la preghiera ripetersi. Poché volte il genio di Gioacchino Rossini ebbe improvvisazioni altrettanto sublimi quanto cotesta, dovuta più che altro alla felice inesperienza dei macchinisti del teatro San Carlo, allo zelo e al buon volere di uno scombiccheratore di strofe.

Il *Mosè* fu ripreso al San Carlo per tre stagioni di seguito: e fu più presto stanco l' impresario di metterlo in scena, che il pubblico di accorrere in folla ad applaudirlo. L' opera fu pagata al Rossini una somma, per quei tempi, iperbolica: quattromila duecento lire. Acquistando il diritto esclusivo di rappresentazione, l' impresario stipulante poteva disporre di un'opera per lo spazio di due anni, ma dopo due anni l' opera cadeva nel dominio pubblico. Chiunque ne possedesse una copia aveva pienissima libertà di metterla in scena, come a nessun editore era proibito di pubblicarla per le stampe. La proprietà letteraria, come ho dovuto notare anche nei precedenti capitoli, neppure esisteva di nome: e alle proteste legittime degli autori, da nessun governo ascoltate, impresari e editori di musica facevano orecchi da mercante. Quando il Rossini, carico di gloria ma tutt' altro che ricco, finalmente si stabilì in Parigi, potè, aiutato dalle leggi, raccogliere i frutti tardivi del suo genio: ma finchè

visse e scrisse in Italia non cavò dalle sue opere che l'indispensabile mantenimento per sè e per i genitori.

Un anno prima che egli morisse (allora possessore di varii milioni, piovutigli per una serie di speculazioni fortunate) e precisamente nel 1867, andò a fargli visita a Parigi l'editore italiano Tito Ricordi, figlio di Giovanni che era stato il celebre fondatore della casa musicale. S'erano promulgate da pochi mesi in Italia le prime leggi sulla proprietà letteraria: e il Rossini, messo sull'avviso dal Ricordi stesso, aveva dato incarico a lui di rappresentarlo, e d'esser lui, in certo modo, il curatore dei propri interessi. Con quelle leggi, ancora imperfette ed insufficenti, si riconoscevano almeno i diritti d'autore, anco se non veniva solennemente sanzionato quel principio di diritto comune e naturale, che la proprietà delle opere dell'ingegno è sacra ed inviolabile come qualsiasi altra proprietà.

Andando dunque Tito Ricordi, in compagnia del figlio Giulio (oggi commendator Giulio), a far visita al Rossini nella sua bella casa della *Chaussée d'Antin*, fu ricevuto con quella cordialità bonaria e giovialissima, che il maestro teneva in serbo per i vecchi amici. Dopo qualche minuto di conversazione il Ricordi, cavato di tasca un piccolo rotolo, lo porse al Rossini dicendo:

— Eccole quarantacinque napoleoni d'oro: sono i primi frutti dei suoi diritti d'autore. —

— Ma che mi dici? (rispose meravigliato il maestro), dunque le mie opere valgono ancora qualche cosa in Italia? —

E sentendo rumore di passi nella stanza vicina, preso il rotolo lo chiuse lesto lesto in un cassetto, e sottovoce aggiunse:

— Ecco mia moglie, e zitti tutti: lei non ne deve saper nulla. Questi napoleoni me li tengo per i miei minuti piaceri. Domani ti manderò all'albergo la ricevuta.—

Dal 1818 al 1822 (in quest' ultimo anno ci fu anche il matrimonio con la Colbran) il Rossini scrisse altre otto opere, e non tutte per il Barbaja. Del come si accomodassero le partite fra l'impresario e il maestro non trovo traccie sicure nei biografi. Forse vennero ad un componimento amichevole, anche perchè un gran disegno mulinava nel cervello dell' astuto Barbaja: disegno felicemente attuato nella primavera del 1822, quando con i più celebri artisti di quel tempo, e col ricco repertorio delle opere rossiniane, mosse da Napoli per Vienna. A Vienna il Rossini era già popolarissimo, fino da quando vi si rappresentarono il *Tancredi*, l'*Italiana in Algeri*, il *Barbiere di Siviglia:* le tre opere per le quali il pubblico viennese pose in dimenticanza il *Fidelio* di Beethoven: e le vivaci simpatie dovettero tramutarsi ben presto in entusiasmi, quando nel teatro imperiale, preso d' assalto dal Barbaja col valorosissimo esercito dei suoi

artisti, comparve a dirigere in persona le proprie opere Gioacchino Rossini, bello, sorridente, sereno, in tutta la pienezza della gioventù e della gloria.

Egli aveva allora trent' anni: e Ludovico Beethoven, poco più che cinquantenne, solitario e sdegnoso nella sua sconfinata grandezza, cupo, malinconico, misantropo, fatto intrattabile dalla terribile malattia della sordità, avrà dovuto, nel segreto dell' anima sua sempre in tempesta, maledire all' intruso che veniva a distrarre con le facili cantilene italiane quel pubblico, a cui egli Beethoven prodigava da tanti anni, e quasi invano, i tesori del proprio genio. I biografi del maestro tedesco altamente lo lodano per non avere egli voluto ricevere il Rossini andato a fargli visita: ma il Rossini stesso ha smentita la falsa affermazione, asserendo che l' autore delle Nove Sinfonie lo ricevette un giorno, per intromissione del poeta italiano Carpani, e lo ricevette molto cortesemente.

— La visita non si protrasse a lungo (diceva il Rossini a chi lo interrogava in proposito) perchè in quel giorno il Beethoven era più del solito duro d'orecchio, e a poco serviva ch' io gli parlassi a voce alta: ma, ripeto, ebbe per me e per le mie opere parole molto cortesi. —

Benchè salito a tanta celebrità, l' autore del *Barbiere* non poteva ancora esimersi dai doveri, diciamo così, professionali. Nel mondo della musica il Beethoven,

quantunque guardato un po' in sospetto come un rivoluzionario dell' arte (le prime otto Sinfonie erano già pubblicate, e in quell' anno l' autore meditava l' immortale epopea che prese nome di Nona Sinfonia), era pur considerato il più grande maestro della Germania, onde il Rossini adoprò accortamente tentando di propiziarselo. Si afferma anzi che una sera il Beethoven, con meraviglia di tutti e anche con un po' di sdegno da parte degli amici suoi più intransigenti, volle assistere in teatro a una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia:* e con una lealtà, che cotesti soliti amici gli rimproverarono, ebbe a dirne un gran bene. Non ne comprese le bellezze a una a una, perchè, anche seduto in prossimità dell' orchestra, i suoni e le voci non gli giungevano all' orecchio che tronchi e confusi, con un brusío molesto che lo faceva uscire dai gangheri, e ne irritava maggiormente il carattere intrattabile. Ma anche si afferma dagli imparziali che l' autore del *Fidelio* s' era fatto portare a casa la partitura del *Barbiere,* forse anche le partiture delle altre più acclamate opere rossiniane: e la onestà incorruttibile del maestro la vinse sullo sdegno naturale dell' uomo, che soffriva, taceva, e creava capolavori fra la spensierata indifferenza dei contemporanei.

Anche da vecchio, il Rossini parlava spesso delle mirabili composizioni del Beethoven: ma raccomandava

ai giovani, i quali ricorrevano a lui per consiglio, di non innamorarsi troppo dello stile beethoveniano, per evitare il pericolo della imitazione. « Vedete (diceva) che cosa accadde nei passati secoli agli imprudenti che vollero imitare Michelangiolo. Beethoven è il grandissimo fra i grandi, ma deve stare da sè. Io che non scrivo più, mi diletto a studiare i tre santi padri della musica tedesca: ma il Beethoven lo prendo a rare dosi, una volta la settimana: Haydn un po' più spesso: in quanto poi al Mozart, lo prendo tutti i giorni e non mi fa male. »

Quando il Rossini, sfolgorante nel tempio della gloria, circondato dalla entusiastica ammirazione dei pubblici dei due mondi, non pensò più a far visite a maestri anche celebri, dovette assoggettarsi alla noia di riceverli lui. E allorchè per la prima volta fu tentata a Parigi la rappresentazione del *Tannhäuser*, Riccardo Wagner tanto fece e tanto brigò, che ottenne di esser ricevuto dal Rossini. Gaetano Braga, violoncellista celebre e uno dei più arguti uomini ch'io mi conosca, mi ha raccontati più volte gli episodii di quella visita, a cui egli, frequentatore quotidiano di casa Rossini, potè per combinazione assistere.

Entrando dunque una mattina nel salotto, si avvide, cosa insolita, che il padron di casa era di malumore.

— Che cosa avete, maestro? non vi sentite bene?

— Sto benissimo, ma avrei un diavolo per capello, se

avessi ancora dei capelli. Figurati un po' chi aspetto: questo seccatore del Wagner che viene a farmi visita.... A proposito di capelli: vammi a prendere in camera la parrucca del mercoledì. Bisogna per forza ch' io faccia onore al forestiero. »

(Si sa che il Rossini aveva una bella collezione di parrucche, e sceglieva ora questa, ora quella, secondo la qualità delle persone che andavano da lui.)

Tornato il Braga con la parrucca, il maestro se la infilò sul nudo cranio: di lì a poco fu annunziato il Wagner.

« Stai qui anche tu, » disse a mezza voce il Rossini: e alzatosi andò, sorridente e cortese, incontro al visitatore. Il satanico orgoglio del futuro autore della *Tetralogia* non aveva ancora messe fuori le corna. Disprezzato e deriso dai più, quantunque egli avesse già fatto rappresentare il divino *Lohengrin*, capiva che una parola benevola dell'autore del *Guglielmo Tell*, cioè dell'uomo a cui tutti in Parigi s'inchinavano, gli avrebbe potuto giovare per la battaglia imminente.

Entrò dunque con l' umile atteggiamento di uno scolaretto, di un principiante, di un sollecitatore; e strisciando profonde riverenze disse che era felice di poter vedere da vicino il più acclamato fra i grandi maestri del secolo.

Il Rossini, stendendo in avanti le palme delle mani,

accennava al Wagner di non proseguire nei complimenti; poi invitatolo con molta affabilità a sedersi:

— Riccardo Wagner! (disse guardando in aria, come cercasse di rammemorar qualche cosa) Riccardo Wagner! mi ricordo d'aver letto, qualche anno fa, l'opuscolo di un Wagner, dove era scritto un gran male della musica di Mozart, di Haydn, e della mia. Sareste voi per caso quel medesimo Wagner? —

Gaetano Braga mi raccontava che alle inaspettate parole il Wagner diventò bianco come un panno lavato, e che balbettando rispose:

— Ma non è vero, non è niente affatto vero, grande maestro. Non mi sarei mai permesso di dire della vostra musica.... —

E il Rossini bruscamente interrompendolo:

— Ma sì, ma sì, ne avete detto corna: ammenochè non confessiate che c'è a questo mondo un altro Riccardo Wagner, col quale voi non avete niente di comune. Non che m'importi di me, badate bene, perchè io non sono nulla: ma Mozart e Haydn, credetemelo, avevano dell'ingegno. (E queste parole sottolineò con un sorriso che voleva dir molte cose.) Ma lasciamo andare, e parliamo di voi, delle vostre opere, che sarà molto meglio. —

E qui il Rossini, rifatta serena e sorridente la fisonomia, che aveva assunta un momento prima un'aria

canzonatoria, parlò da par suo del dramma musicale come lo intendeva il Wagner, augurò che la riforma da lui tentata potesse approdare a bene, e concluse:

— Nel campo della nostra arte non ci sono colonne d'Ercole: è vero o no, signor Wagner? E io vi auguro la fortuna che meritate. —

Il Rossini si alzò, come sogliono fare i sovrani per accennare che la udienza è finita. E il povero Wagner, ancora un po' confuso e umiliato, abbozzando qualche altro complimento da cui il Rossini si schermiva con quel movere delle mani a lui famigliare, camminando all'indietro e strisciando grandi riverenze, uscì dal salotto.

— Glie l'ho voluta appioppare a quel tedescaccio! così disse ridendo il Rossini. E tu che cosa ne pensi? ho fatto bene o male? Hai veduto com'è rimasto! scommetto che non sente più il prurito di venire a seccarmi una seconda volta. —

E infatti i due maestri non si videro più.

Ho riferito testualmente il racconto che Gaetano Braga, gagliardo e vegeto anch'oggi a malgrado dei suoi annetti, potrebbe confermar pienamente. Certo il Rossini, che non poteva aver paura di nessuna rivalità, dovette riconoscere nella musica del Wagner intenti nobilissimi, e la prova di un potente arditissimo ingegno: ma è anche vero che quelle audacie riformatrici

non entravano nel suo calendario. Ad ogni modo se ne raccontò un' altra in quei giorni, ed eccola qui.

Si raccontò che un amico, entrando nel salotto del Rossini, lo trovò seduto al pianoforte mentre decifrava uno spartito aperto sul leggío. L' amico, accostandosi, disse meravigliato:

— Ma non vedete, maestro, che lo spartito è capovolto?

— Lo vedo benissimo. Ma è un' opera di Wagner, e la musica di Wagner si può leggere anche alla rovescia: col capo all' ingiù. —

Dobbiamo prestar fede alla leggenda, o metterla nel numero delle tante che s' inventarono per attribuirle al Rossini? Egli ebbe, come si sa, felicemente sarcastico anche il genio della burla, ed è probabile che, riuscito in tempo a rovesciare lo spartito quando l' amico entrava, volesse prendersi gioco di lui, e un po' anche di Riccardo Wagner.

Dunque, per tornare alla memorabile primavera del 1822, che fu una non interrotta successione di trionfi per le opere, per il maestro, per i cantanti, e fonte di lauti guadagni per l' astuto impresario, basti aggiungere che in un breve giro di mesi tutto il repertorio rossiniano sfilò in rassegna, davanti a un pubblico ogni sera acclamante.

Un biografo del Beethoven e suo caldissimo ammi-

ratore racconta, non senza sdegno, come al finire di quella stagione musicale italiana, che terminò verso la metà di luglio con la *Matilde di Shabran* (rappresentata per la prima volta al Teatro Apollo di Roma nel carnevale dell'anno 1821), tutta Vienna parve come immersa in un lutto nazionale: preziosa confessione, perchè fatta da uno scandalizzato nemico del Rossini quale fu lo Schindler: il quale anche aggiunse, che tutte quelle pazzie del pubblico viennese erano provocate soltanto dalla valentia veramente straordinaria dei cantanti. Se non che, a farlo apposta, anche negli anni venuti dopo, le opere del Rossini, e allora per merito principalissimo della musica, riebbero le medesime accoglienze entusiastiche: e quando nel 1824, in un concerto del Teatro di porta Carintia, fu per la prima volta eseguita la Nona Sinfonia del Beethoven, presente l'autore, che con le lacrime agli occhi vedeva l'alternato muoversi degli archi e non sentiva della sua divina musica neanche una nota, i più clamorosi e caldi applausi furono per un artista di canto, che in obbedienza al programma del concerto cantò la sempre popolarissima cavatina del *Tancredi*, « di tanti palpiti. » Ci sarebbe stato da dar la testa nel muro per molto meno.

La frenesia rossiniana, non si può chiamare con altro nome, aveva raggiunti gli estremi limiti. Il pubblico viennese, sedotto, vinto, soggiogato dal grande

ammaliatore, non voleva più saperne del melodramma tedesco: metteva anche in disparte le opere del Mozart e del Gluck. E non bastando il Teatro Italiano della capitale austriaca a sodisfare le sempre rinnovantisi curiosità, dovette la direzione del Teatro Nazionale comporre il suo repertorio quasi soltanto con le opere del Rossini, tradotte in tedesco: e in breve giro di mesi quelle opere varcarono le frontiere austriache, si diffusero per tutte le città della Germania. Le riduzioni per pianoforte e per canto, stampate in fretta, andarono via a ruba: non c'era pianoforte, sul cui leggío non si vedesse aperta un' opera del maestro di moda: non era possibile mettere assieme un programma di concerto, senza tre o quattro arie delle opere di lui: non c'era artista, parlo degli artisti tedeschi, il quale non mettesse per patto di scrittura di cantare in una od in più opere del maestro italiano.

Il singolare fascino si diffuse anche al di fuori delle folle. Moscheles, celebre pianista e compositore, considerato come uno dei fondatori della moderna scuola del pianoforte in Germania; Hummel, acclamato autore di opere melodrammatiche e di bella ispirata musica strumentale; Czerny, maestro di Listz e autore di circa mille composizioni, tutti, chi più chi meno, attratti nell'orbita dello sfolgorante pianeta, ruppero fede alle classiche tradizioni tedesche, e concessero onorevole ospi-

talità nella loro patria alla nuova scuola italiana. Era come un contagio, al quale nessuno o pochissimi riuscirono a sottrarsi. Lo stesso Meyerbeer, natura assimilatrice per eccellenza, capì non esservi via di scampo se non con l' accostarsi al Rossini: e se dal *Roberto il Diavolo* in poi fu semplicemente imitatore dell' autore del *Mosè* e del *Guglielmo Tell*, nelle sue prime opere, scritte in Italia dal 1817 al 1822, fu un saccheggiatore addirittura: taluni hanno affermato che copiò a man salva.

Eppure quegli anni di soggiorno napoletano, col luminoso intermezzo primaverile di Vienna, non furono per il Rossini i più fecondi di opere elette. Appartengono a quel periodo *La Donna del Lago*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *Edoardo e Cristina*, *Maometto II*, diventato più tardi a Parigi *L'Assedio di Corinto*, e la *Matilde di Shabran*, citata di sopra. In tutte v' hanno lampi e sfolgorii intermittenti, ma l' ossatura solida di una organica opera d' arte non c' è. Il leone sonnecchia sorridendo: e a mano a mano che gli anni della felice giovinezza gli passano sul capo senza toccarlo, egli pare si accorga, e sempre più si convinca, che la natura lo aveva creato apposta per godersi la vita. Scrive musica, col medesimo ardore col quale un impiegato delle imposte dirette metterebbe in colonna una selva interminabile di cifre: ma le sue cifre sono note musicali, e gli rendono appena quel tanto che gli occorre per sbar-

care il lunario. Accettar nuovi impegni con impresari e con direttori di teatri, è come andare alla morte. Continua a rimandare di giorno in giorno, di settimana in settimana, il rapido lavoro di riempire i fogli di musica, che riuniti insieme formeranno la nuova opera promessa; e quando poi si avvede d' essere con l' acqua alla gola, e che non c' è modo di rimediare, allora ricorre al vecchio espediente di rubare a sè stesso: e se impresari e pubblici non se ne accorgono, meglio così: sarà per lui una occasione di burlarsene nel crocchio degli amici più fidi. Citiamo un altro esempio.

Dopo molte insistenze dell' impresario veneziano del Teatro San Benedetto, dove l' *Italiana in Algeri* era stata rappresentata la prima volta, finalmente il Rossini (1819) promette una nuova opera che sarà *Edoardo e Cristina*. Da Napoli, come è pattuito, il maestro deve recarsi a Venezia: ma un intrigo amoroso (ne mandava spesso insieme due o tre alla volta) lo trattiene più del bisogno. Ha con sè il libretto speditogli dall' impresario: ma Napoli è troppo bella in quei giorni, troppo fulgidi colori spiega la primavera sull' incantevole golfo, perchè il Rossini possa, anche nelle ore piccine della notte, occuparsi in un ingrato lavoro. Vengono da Venezia lettere sopra lettere, e per acquietar l' impresario l' autore spedisce regolarmente, dopo ogni lettera, qualche pagina di musica.

Si risolve finalmente e parte: non mancano più che dieci o dodici giorni all'apertura del teatro. In quattro e quattr'otto il maestro mette in ordine lo spartito, insegna la parte ai cantanti, assiste alle prove, l'opera va in scena. Applausi senza fine: ma che è che non è, durante il primo atto uno spettatore della platea si mette a canticchiare, abbastanza distintamente per essere inteso dai vicini, le romanze, le cavatine, i duetti degli artisti del palcoscenico, anzi ogni tanto ne anticipa di qualche secondo le parole e il motivo. Gli spettatori domandano la ragione di quello strano contegno, e l'altro risponde che cotesta medesima musica l'ha sentita a Napoli, pochi mesi prima, in due opere del Rossini: *Ermione*, e *Ricciardo e Zoraide*.

La notizia si diffonde con la rapidità del baleno per tutto il teatro: ma non che adirarsene, il pubblico ride della burla fatta all'impresario, e applaudisce più che mai. L'impresario (e chi avrebbe il coraggio di dargli torto?) va coi pugni chiusi sul viso al maestro, lo minaccia di tutto il rigore delle leggi: leggi che, del resto, non esistevano nè a Venezia, nè altrove; ma il Rossini senza scomporsi rimbecca l'impresario così:

« Sei un grande animale! Che cosa ti avevo promesso io? Un'opera che il pubblico applaudirebbe: e il pubblico ha applaudito. Ma non ti sei dunque accorto che i quaderni di musica che ti spedivo da Napoli erano

vecchi e logori? Il successo dell' opera c' è, e fra noi chi avanza qualche cosa sono ancora io. »

Era un modo di procedere che arieggiava alla truffa. Pochi o molti — veramente erano sempre pochi, ma questo non vuol dir nulla — i denari per quei due anni di libero usufrutto di un' opera andavano nelle tasche del maestro: e anche a non voler parlare d'inganno e di frode, vien naturale la riflessione, che l' ultima cosa a cui il Rossini pensasse doveva essere la riputazione sua, la riputazione del più acclamato e popolare maestro del tempo. E difatti non ci pensava: almeno in quegli anni. I contatti con gente abbindolatrice, falsa, interessata, vanitosa, ignorante, se non gli comunicavano qualche cosa di quella vita arruffata e composta d' imbrogli e d' intrighi, dovevano, per lo meno, abituarlo a giocare d'astuzia e di mezzi termini per durare la minor fatica possibile, e riuscire a strappare quelle poche centinaia di lire che ciascuna nuova opera gli fruttava.

I malati di feticismo rossiniano lo difendono a spada tratta: dimostrano perfino che in quella mezza dozzina di opere, manipolate alla rinfusa, risplendono abbondantissimi l'oro e le gemme. Esse invece sono la prova manifesta che anche il genio, quando gli si vuole usar violenza, riesce ad esercitare le sue vendette. Cotesti anni furono tra i più svagolati nella vita di Gioacchino

Rossini; e perchè tutto a questo mondo si paga, anche egli, cessati gli applausi che le folle non si stancavano di prodigargli, vide quelle sue opere cadere a una a una in dimenticanza, vide i pubblici tornar volentieri a quelle altre degli anni più felici, di quando la rapidità fulminea dello scrivere dava la vita a un *Tancredi*, a un' *Italiana in Algeri*, a un *Barbiere*, a un *Otello*, a un *Mosè*.

CAPITOLO VI.

La Semiramide *è causa che il Rossini lasci l'Italia, e non scriva più per i pubblici italiani. Da Londra a Parigi. Le ultime quattro opere. Deposta la penna, il grande maestro si traccheggia oziando, ed entra da vivo nel tempio della immortalità.*

Ma siamo oramai all'anno 1823, all'anno della *Semiramide:* l'ultima delle opere scritte per un teatro italiano. Semiramide doveva essere, e fu, la signora Rossini-Colbran: e all'infausto predominio di quella donna dobbiamo se il Rossini sciupò, con sacrileghe fioriture e con le così dette arie di *bravura*, il meraviglioso spartito: una delle cagioni questa, per le quali il pubblico della *Fenice* accolse freddamente, anzi con qualche segno di ostilità, la nuova opera. La voce della Colbran non aveva più la freschezza dei giovani anni, e il Rossini, scrivendo per lei quella parte, doveva destreggiarsi in modo da non sacrificare l'artista; doveva giocar d'espedienti e di mezzi termini perchè gli applausi d'obbligo non le mancassero. Ma non sempre gli riuscì.

Se non che il tragico soggetto s'imponeva con la barbarica magnificenza delle sue linee grandiose, e il maestro gagliardamente lo sentì: sentì e vide, come

all' improvviso schiudersi di uno scenario, la luce del genio tornare a raggiargli nella mente commossa, e dettargli pagine di musica che non avevano più nulla a che fare con i rabberciamenti e i rattoppi dei precedenti lavori. Forse per la prima volta, dopo più che trenta opere, l' ispirato maestro provò la divina voluttà e la divina sodisfazione dello scrivere: forse anche tornò più volte con magnanima pertinacia sul proprio lavoro: forse comprese essere finito il tempo in cui gli era conceduto di prendersi gioco degl' impresari, del pubblico, degli artisti, di sè medesimo.

La *Semiramide*, per l' ampiezza del soggetto, per la nobiltà e per la originalità delle melodie, e per una tal quale austera solennità delle forme, si accosta e in alcune parti rivaleggia col futuro *Guglielmo Tell:* e del *Tell* ha già la nutrita e poderosa strumentazione, ha lo studio accurato dei particolari, e una che vorrei chiamare divinazione genialissima dei tempi e dei luoghi. Quel che si disse del quarto atto dell'*Affricana*, essere quella musica la poetica riproduzione del color locale, quale dovette rifulgere agli occhi abbarbagliati di Vasco di Gama, sarebbe meglio applicabile a tutta la *Semiramide:* dalla celebre Sinfonia, raccontatrice delle pompe d' una Corte asiatica, a tutti gli episodii del colpevole amore della madre per il giovine Arsace. Se la musica melodrammatica ha detta forse l' ultima sua parola col

terzetto del *Guglielmo Tell*, la penultima sta dicerto in quel meraviglioso duetto finale tra la madre ed il figlio, che ha fatto piangere due generazioni, e strapperà ancora le lacrime alle generazioni future, fintantochè almeno non si capovolgano le leggi del gusto.

Che il Rossini sia stato avaro nella sua musica delle dolci espansioni dell' amore propriamente detto, è vero: forse egli pensava, come Alessandro Manzoni, che dell' amore, in questo mondo, ce n' è anche troppo. Ma non c' è stato, e forse non vi sarà mai più, un altro maestro, che al pari di lui abbia trovate e possa trovare le note che esprimono la tenerezza materna e paterna, come nella *Semiramide* e nel *Guglielmo Tell;* e la tenerezza e l' ambascia di figlio, come in Arsace e in Arnoldo. Il grande scettico del secolo decimonono pianse certamente anche lui scrivendo quella musica.

Ma la *Semiramide* non piacque la prima volta. A parte le fioriture e i ghirigori del canto imposti dalla consuetudine, suscitò un po' di scandalo quella palese concessione, come balordamente si affermò, alle nuove teoriche musicali che si affacciavano dalla Germania. Non è più lui, si disse: non è più Rossini: è un ambizioso che annaspa alla ricerca del complicato e dell' astruso, è l' introduttore di foggie e di forme straniere in Italia, è un Italiano intedescato. Della ridicola accusa il maestro si crucciò molto, e fu quella una delle poche oc-

casioni in cui quasi perdette la olimpica serenità del carattere. La *Semiramide* era l' opera alla quale avea lavorato più lungamente, e con maggiore coscienza che in tutte le altre, quantunque la leggenda abbia voluto anche qui dire la sua, affermando che l' opera fu scritta in quaranta giorni: e sentirsi fatto bersaglio a critiche, che non avevano neanche l' apparenza del senso comune, dovette fargli nascere in corpo una voglia matta di ammannire a cotesto pubblico una terza e una quarta edizione di *Edoardi* e *Cristine*, di *Ermioni* e di *Ricciardi*.

L' uomo non si sentì più sicuro, come prima, in patria: per lo meno, ebbe il presentimento di non poter più dominare e soggiogare il suo pubblico. Da Parigi e da Londra premurosi inviti, con promesse di lauti guadagni, gli venivano quasi ogni giorno. Resistette un pezzo; gli spiaceva, soprattutto, di dover troncare le dolci consuetudini di quella vita un po' randagia di città in città, e abbandonare quel mondo così vario, così originale, così petulante, e pur così simpatico, che vegeta e ribolle e si agita attorno alle agenzie teatrali, nei camerini delle imprese e delle direzioni, fra le quinte dei palcoscenici. La fantasia sua era tutt' altro che esaurita: messa al punto, avrebbe potuto ancora, in un mese, in quindici giorni, in dieci giorni, improvvisare opere tali da non fare arrossire le primogenite.

Ma quella lenta evoluzione, già avviata, doveva fa-

talmente compiersi: e quella maggior parte concessa all' orchestra nella elaborata strumentazione, sì che ella potè finalmente avere una spiccata personalità a sè, e non essere soltanto la umile accompagnatrice del canto, non consentiva al maestro di ritornare indietro. La sua riforma melodrammatica, di cui un piccolo accenno s'era avuto nell' *Otello*, e un più palese svolgimento nel *Mosè*, prendeva ora nella *Semiramide* il posto d' onore. Il pubblico tenne per allora il broncio a Rossini, e Rossini lasciò andare il pubblico. Nella primavera dell' anno 1824, dopo un riposo di pochi giorni a Parigi, andò a Londra: e da quell' anno fu chiuso per sempre lo splendido periodo delle opere scritte per l' Italia. Vi tornò e vi dimorò, ma cambiando residenza spesso: la permanenza più lunga, non interrotta che di rado, e che si protrasse di qualche anno fino al 1854, fu a Firenze, in quella elegante palazzina di via Cavour, che porta scritte sulla porta di strada le parole *Ad votum*.

A Londra, come a Vienna due anni prima, il magico nome di Gioacchino Rossini diventò in pochi giorni di moda. Le milady più aristocratiche, i banchieri più facoltosi, i commercianti milionari, saputo del suo arrivo, fecero a gara a chi tra i primi sarebbero riusciti ad accaparrarsi il maestro italiano, per dare nelle proprie sale un concerto diretto da lui. E quasi ogni giorno ce ne fu uno di cotesti concerti, qualche volta

due e tre: concerti pubblici e privati: udizioni di musica rossiniana eseguita dall' autore: lezioni di canto: pallide fanciulle bionde che volevano imparare dalla viva voce del maestro il « di tanti palpiti » del *Tancredi*, e chiedevano a lui la spiegazione del perchè s' intitolasse « l' aria dei risi. » E dopo il *Tancredi* veniva Rosina del *Barbiere*, coll' « una voce poco fa » : e poi Desdemona, coll' inevitabile « assisa a piè d' un salice » : poi, per mettere in quella rigidezza stecchita del carattere britannico un fugace raggio di giocondità, fugace come l' apparizione dorata del sole in una nebbiosa giornata di decembre, il « largo al factotum della città », o il lepidissimo duetto della *Cenerentola* fra Don Magnifico e Dandini: « un segreto d' importanza ». Piovevano da ogni parte nelle tasche del maestro le sterline, a venti, a cinquanta, a cento per volta: e lui, tornando a casa la sera, un po' stanco di quella vita a cui non era avvezzo, facendo i conti avrà dovuto ripetere più volte l' intercalare favorito di Figaro: « vengan denari, al resto son qua io. »

L' arte vera e grande era andata, per il momento, a farsi benedire: e se quelle rifritture concertistiche, e quelle esecuzioni abbozzate un po' alla brava, facevano sorridere il grande maestro, dovettero anche indurlo a pensare con amarezza alla patria, già avviata (diceva lui e aveva torto, ma le apparenze gli davano ragione)

avviata in sulla strada della ingratitudine e dell'oblio. Fu passeggera aberrazione quella del pubblico, il quale immaginò che con le ultime opere, con la *Semiramide* specialmente, il Rossini avesse abbandonate le tradizioni della musica italiana: tanto passeggera, che alle riproduzioni del magistrale spartito il successo andò d'anno in anno crescendo: ma la dolce consuetudine fra maestro e pubblico era spezzata, e la familiare intimità, condita e nutrita di tanto buon umore, non intorbidata neppure da quelle che si potrebbero chiamare birichinate, cioè dai raffazzonamenti di musica vecchia, rinamidata e ristirata perchè facesse la figura di nuova, cotesta intimità non avrebbe avuto più l'abbandono e la confidenza di prima. Che al Rossini vivamente scottasse quell'addio, diciamo così, intellettuale all'Italia, non è possibile dubitare, ma neppure è da credere che egli spargesse, partendo, molte lacrime. Chi non mi vuole non mi merita: avrà ripetuto dentro di sè: ed entrato a capo fitto nella chiassosa baraonda di Londra prima, di Parigi poi, incominciò l'ultimo e glorioso periodo, col quale egli doveva improvvisamente e ad un tratto chiudere la sua carriera musicale.

Nei rapporti con l'arte melodrammatica, l'andata via del Rossini dall'Italia ha un'importanza grandissima: ella chiuse per il momento (Bellini e Donizetti incominciavano appena) la mirabile fioritura primaverile del

genio italiano: e se per quella partenza si allargavano alla speranza le accartocciate anime dei parrucconi e dei maestrucoli, smaniosi di farsi avanti dopo quella specie di volontaria abdicazione del temuto rivale, ben si comprese dai pubblici, oramai ravveduti, che nessuno di costoro neanche era degno di legar le scarpe all' autore del *Barbiere*. Ci fu dunque in Italia una sosta dolorosa: e se alla mancanza di opere nuove, lungamente acclamate, si cercò di rimediare mettendo ancora in scena quelle del felice ciclo rossiniano dei passati anni, anche si sentiva che il rimedio non era sufficiente.

Accadde allora quest' altro fatto: che per ottenere gli ambiti suffragi del pubblico, i giovani maestri dovettero piegare la testa sotto il giogo della tirannia rossiniana: sì che le stesse prime opère di Vincenzo Bellini e di Gaetano Donizetti non furono che imitazioni scolorite, prive di originalità, imbevute com'erano di reminiscenze, di spunti, di arditezze, di coloriti, presi a piene mani dalle pagine di quel grandissimo. E così il Rossini trionfava anche assente: anche fra l'apparente ingratitudine dei concittadini: trionfava in Italia per opera dei suoi imitatori, in Inghilterra per il fàscino della sua presenza, della sua musica, della sua inesauribile vivacità, come doveva subito trionfare, di lì a pochi mesi, quando fissò stabile dimora a Parigi.

A Parigi, già da cinque anni, si rappresentavano

senza interruzione le sue migliori opere: da quando cioè, nel 1819, il *Barbiere* si presentò per ottenere la cittadinanza francese sulle scene del Teatro lirico italiano. Era direttore di quel teatro, dopo lo Spontini, Ferdinando Päer, autore di più che cinquanta opere, morte oggi tutte dalla prima all'ultima: e il Päer, parruccone emerito anche lui, mal volentieri si piegava a dirigere lo spartito di un giovane, che aveva osato, al solito, competere col Paisiello. Come si vede, la fama del Paisiello durava fatica a tramontare anche in paesi stranieri. Fatto sta che a Parigi si rinnovarono (l'ho accennato digià) gl'intrighi, i raggiri, le cabale architettate tre anni prima attorno al Teatro Argentina di Roma, e il *Barbiere* di Rossini fece un mezzo tuffo nelle acque limacciose della freddezza del pubblico: freddezza artificiale e abilmente preparata: tanto preparata, che appena calato il sipario il pubblico si mise a gridare a squarciagola: « Paisiello! Paisiello! » intendendo dire, come i giornali premurosamente spiegarono la mattina dopo, che si tornasse al *Barbiere* del maestro napoletano. Il Päer, per metà furbo, per un quarto minchione, e per quell'altro quarto accecato dall'invida gelosia, finse di cedere alla volontà popolare, mentre era lui il nascosto burattinaio che faceva muovere tutti quei fili: s'era egli anzi così ben premunito in antecedenza, che l'opera del Paisiello potè andare in scena dopo un paio di sere.

Il vero pubblico, il pubblico serenamente imparziale, giudicò al confronto poverissima cosa il vecchio *Barbiere*, e con alte grida rivolle quello del Rossini. Gli applausi, le risate, le acclamazioni, suscitate da quella indiavolata musica, non ebbero più termine nè misura: non sono terminate neanche oggi, dopo quattro quinti di un secolo.

Arrivando da Londra con qualche migliaio di sterline nel portafogli, il Rossini, che poteva oramai dettare la legge alle direzioni dei teatri, diventò in poche settimane l' uomo di moda: fu il dio onnipotente della musica, fu ancora una volta l' arbitro del gusto, il maestro che tutti dovevano non soltanto inchinare e riverire, ma imitare. Come già a Vienna, due anni innanzi, s'era dovuta interrompere dai maestri la tradizione tedesca, e nelle forme un po' pesanti di quella musica trasfondere qualche cosa della fiorita agilità rossiniana, così i maestri francesi, il Boieldieu e l'Auber in capolista, — l'Auber specialmente, che fu il più fortunato dilettante compositore del secolo decimonono — subodorato il pericolo si piegarono, di buona o di mala voglia, a diventare i servi umilissimi del maestro straniero. E con più fervore che a Londra, con più larga mèsse di applausi e di rinomanza che a Vienna, incominciò a Parigi, fino da cotesto anno 1824, quella caccia continua all' uomo celebre, che doveva continuare non interrotta per più di qua-

rant'anni, e che diventò feticismo dal giorno che l'autore del *Guglielmo Tell* non volle più scrivere per il teatro.

Potergli strappare la promessa ad un pranzo, ad una riunione, ad un concerto; ottenere da lui che accompagnasse al pianoforte una delle sue romanze cantata da taluna delle grandi celebrità del tempo, o meglio ancora fargli trovare, in una delle più aristocratiche cucine, gl' ingredienti necessari perchè egli si degnasse di preparare a sè e agli ospiti i famosi maccheroni al sugo, ecco l'affannosa preoccupazione parigina di quegli anni. I grossi uomini della finanza che avevano accumulati, racimolando e raspando fra le rovine napoleoniche, i loro primi milioni, e ora andavano lentamente e sicuramente arrotondandone la cifra, furono tutti pazzi per l' autor del *Barbiere:* parecchi incominciarono a dargli una partecipazione in quelli affari di speculazione bancaria, nei quali il Rossini, nulla rischiando del proprio e di nulla occupandosi, finiva sempre con l' incassare molte migliaia di lire: e fu cotesta, veramente, la prima origine di quelle ricchezze che dovevano, dopo la sua morte, esser di tanto giovamento all' arte musicale italiana, con la fondazione del Liceo rossiniano di Pesaro.

Quattro opere, le ultime, sono il frutto del soggiorno di Gioacchino Rossini a Parigi: due rifatte sulle prime edizioni italiane, e furono l'*Assedio di Corinto*, imbastito sul *Maometto II* di Napoli, e il nuovo *Mosè*, a cui

si aggiunsero intiere scene, per dargli le proporzioni più ampie richieste dal gran Teatro dell' Opera; le altre due in tutto nuove, manifestazioni diverse, anzi addirittura opposte, del genio più versatile che la musica melodrammatica abbia mai avuto: e queste due opere, scritte su libretti francesi, sono il *Conte Ory* e il *Guglielmo Tell.*

Quattro opere in quattro anni. Il Rossini ha capito subito che per quel pubblico delicato e difficile, con le rivalità rinascenti e sempre pronte a scoppiare, non è più il caso di raccomandarsi alle vecchie ricette, ai vecchi metodi, al sistema dei vecchi furti. Dice apertamente che l'*Assedio di Corinto* è una sua opera di cinque o sei anni prima, rifusa ora e arricchita di più densa strumentazione: non nasconde a nessuno che il nuovo *Mosè* è un ampliamento di quell'altro, con qualche cosa di più solenne nella maestosa successione dei quadri jeratici. Ma intanto gli studiosi dell'arte discoprono in coteste due opere una mirabil fusione dell'antico attributo rossiniano, la melodia, con la nuova conquista della scienza istrumentale, di cui aveva già dato uno splendidissimo esempio nella *Semiramide*, pomo di discordia fra lui e il pubblico italiano: veggono pure, nelle due opere rifatte, un omaggio reso alla nuova patria che il Rossini si è scelta in quel gran Teatro dell' Opera, che diventerà la sua reggia invidiata: reggia dove po-

chissimi altri stranieri saranno accolti dopo di lui. Onde il nome suo e la sua fama rapidamente ingigantiscono.

Vengono a lui dall'Italia i primi segni di pentimento: vengono con offerte di lauti compensi per nuove opere che gli si propone di scrivere. Il Rossini, noncurante, si stringe nelle spalle: perchè se è grande il fascino che egli esercita su Parigi, non è minore quello di Parigi sopra di lui. In Italia, quella sua vita di commesso viaggiatore della musica non era certo senza attrattive: rispondeva anzi alle inclinazioni, al bisogno di continui cambiamenti, che ricordava al maestro la sua prima apparizione nel mondo musicale, in compagnia del padre suonatore di corno, e della madre scritturata per le parti di secondo soprano. Ma ora i successi, continuati senza interruzione per quindici anni, davano al Rossini stesso una più grande idea della personalità propria; e quel sentirsi continuamente ripetere che egli era grande quanto Napoleone, o che, per lo meno, era il più grande compositore del presente, del passato e dell'avvenire, contribuiva a poco a poco a fargli credere che la gente dicesse la verità.

Per stringersi con nodi anche più tenaci alla Francia, egli firmò un contratto con la direzione del Teatro dell' Opera, impegnandosi per varii anni a scrivere un determinato numero di lavori. Il primo fu il *Conte Ory*, gaio libretto fornitogli da quell'altro mago della scena

di prosa che fu Eugenio Scribe: commedia paradossale e inverosimile, ma ricca di quelle *situazioni* che tanto piacevano al Rossini, e che, assai meglio delle strofe tornite più o meno bene, gli accendevano i giocondi estri musicali. Il *Conte Ory* ha col fratello maggiore *Barbier di Siviglia* varii punti di analogia, per il brio e la ricchezza della invenzione melodica: ma ha di nuovo quel non so che di sentimentale, quella morbidezza affettuosa, che già incominciano a far capolino nelle opere in prosa e in poesia della scuola romantica.

È in errore chi afferma essere la penultima opera del Rossini un ossequio servile alle forme della musica francese; chè di francese non c'è proprio nulla, e in nulla è alterata la schietta nazionalità del maestro. Egli oramai prosegue tranquillo nella riforma già iniziata in Italia: e vuole che l'orchestra, senza pregiudizio del canto, faccia qualche cosa di più e di meglio di un semplice accompagnamento. Dunque maggior ricchezza di coloriti, più nutrito lo strumentale, e a quando a quando una spiccata indipendenza fra le voci e gli strumenti. Nel *Conte Ory* brilla, con tutti i suoi maliziosi sorrisi, la vena arguta del maestro, che ha ritrovata la spontaneità, la grazia, la leggiadria, rimaste talvolta un po' annebbiate durante il fatale periodo napoletano. Ora l'incantesimo della sirena non ha più forza: e se del Rossini è lecito affermare che in più occasioni della vita

mostrò di sapersi infischiar della gloria, non è meno vero che in cotesti ultimi anni della sua fulgida luce, di una luce che non faceva prevedere un prossimo, volontario, capriccioso tramonto, egli si rende conto della responsabilità che pesa sopra di lui. Se ogni tanto sorride, con una smorfia canzonatoria, dei fervidi omaggi che da ogni parte gli si tributano, neppure se ne infastidisce troppo. Egli incomincia davvero in quelli anni a gustare, da uomo raffinato, la suprema gioia del vivere.

Dalla penultima all' ultima opera, c' è la distanza di un anno appena: chè ai 20 agosto del 1828 fu la prima rappresentazione del *Conte Ory*, e ai 3 agosto del 1829 (memorabile data) la prima rappresentazione del *Guglielmo Tell*. Ma pare certo, per le molte testimonianze raccolte, che fino dal 1827 il Rossini nutrisse il disegno di una vasta opera, e che l' idea di un *Guglielmo Tell* gli sorridesse: non già per una troppo viva simpatia alle rivendicazioni della libertà del popolo svizzero, o di qualsiasi altro popolo, ma perchè nel dramma di Federigo Schiller, così malmenato poi dai due librettisti francesi, egli vedeva un soggetto musicale per eccellenza, e la possibilità di far qualche cosa in cui potesse compiersi quella sua vagheggiata riforma della musica melodrammatica. È dunque da credere che il *Conte Ory* altro non fosse che una parentesi, un richiamo al giocoso stile dei primi anni, tanto per distrarre le menti

dalle due opere serie allora in pieno rigoglio di rappresentazioni, e che s' intitolavano *Assedio di Corinto* e *Mosè:* e che, pure dilettandosi a vestire di note musicali le comiche avventure e i grotteschi travestimenti del dissoluto conte, egli corresse col pensiero ai laghi e alle montagne della Svizzera, e cercasse d' indovinarne i paesaggi pittoreschi, per renderli poi in quelle pagine che vivranno eternamente, come un miracolo insuperato ed insuperabile di musica descrittiva.

Scrive dunque il *Guglielmo Tell*, che riassume, potrebbe dirsi, in una sintesi ardita tutto quello che ha fatto finora; poi v' imprime, chiudendo le divine pagine, il suggello della immortalità. Dalle sue prime opere, ricche di una eloquenza melodica piuttosto unica che rara, espresse in un linguaggio chiaro come la luce e rapido come la fiamma, dall'*Italiana in Algeri* fino alla *Matilde di Shabran*, nelle quali opere egli ride (come acutamente taluno ha osservato) del riso delicato ed arguto di Menandro; dal *Tancredi*, ove la lealtà e la cortesia cavalleresca rifulgono nelle ingenue e purissime cantilene, dall' *Otello*, ove per la prima volta la interpretazione musicale traduce fedelmente il soggetto drammatico, dal *Mosè* e dalla *Semiramide*, in cui più serii e nobili intenti si annunziano, precursori di un' altra definitiva evoluzione, eccoci finalmente all' opera ultima, dopo la quale il Rossini avrebbe potuto ripetere quello

che disse il Goethe quand'ebbe scritta l'ultima scena del *Faust:* « L'opera mia è compiuta: non mi rimane più nulla da dire. »

Nel *Guglielmo Tell* si conciliano e a vicenda si compenetrano la melodia e l'armonia, il canto e la declamazione, la libertà dell'alata fantasia e la obbedienza ai freni salutari dell'arte, la semplicità e la ispirazione intrecciate alla ricchezza strumentale. È idillio e ode, epopea e dramma: inno rivoluzionario e aspirazione generosa di popolo: è il più potente grido dell'anima, che all'arte dei suoni domanda espressioni non ancora trovate da altri; è la traduzione mirabile, la più vera, la più efficace, degli affetti e dei sentimenti umani: dall'amor della patria e dall'odio della tirannide, alle tenerezze dell'amor paterno e alla gioia della libertà ricuperata.

Al *Guglielmo Tell*, come a granaio inesauribile, attinsero tutti i maestri venuti dopo il Rossini: anche quelli che più accennano con le loro opere a discostarsene: anche quelli che, come il Berlioz e come il Wagner, si atteggiano a dileggiatori della musica italiana. Perchè con quest'opera il Rossini signoreggia da monarca assoluto, e, come al sole nel sistema eliocentrico (riprendo la bella immagine di un biografo) varii pianeti gli ruotano intorno a somiglianza di vassalli, o non fanno, tutt'al più, che da esecutori e ministri de' suoi disegni.

Ma a parlarne diffusamente varcherei i limiti del breve studio: sull' ultimo capolavoro di Gioacchino Rossini si sono scritti volumi, ancora se ne scriveranno, e io, discorrendone, mi metto al rischio di ripeter male le cose egregiamente dette da altri.

L' opera fu accolta dal pubblico parigino, nelle prime rappresentazioni, con riguardosa freddezza. La giudicarono troppo audace, troppo rivoluzionaria, troppo in disaccordo con tutto quello che s' era fatto fino allora. Si trascinò, stentata, durante una prima e lunga serie di rappresentazioni, poi a un tratto rifulse di splendidissima luce: ma perchè questa luce irrompesse, ci vollero sette o otto anni: tale e tanta è la cocciuta ostinazione della balordaggine umana. Ma già da un pezzo il Rossini aveva spezzata la penna di compositore melodrammatico.

Il libretto del *Guglielmo Tell*, sacrilega raffazzonatura del dramma dello Schiller, fu tritato, rimpolpettato in atti e in scene da due oscuri verseggiatori, che, *more solito*, vennero imposti al maestro: e perchè si chiamavano Jony e Bis, diceva scherzando il Rossini, che essi ebbero infinitamente più corto il cervello del casato. Nella sera della prima rappresentazione, prevedendosi immancabile un clamoroso successo, s' era pensato di mandare, dopo lo spettacolo, tutta l' orchestra sotto le finestre della casa abitata dal maestro, per fargli una

gradita sorpresa. Il grande successo mancò in teatro, ma l'orchestra non se ne dette per intesa, e si recò all'appuntamento. La bella notte estiva favorì la dimostrazione, e quando l'orchestra ebbe magistralmente eseguita la celebre sinfonia, della quale si potrebbe dire, col poeta nostro,

che tanti petti ha scossi e inebriati,

partì dalla folla adunatasi nella strada una acclamazione entusiastica, e risonarono insistenti le grida di *bis! bis!* per riavere una seconda esecuzione della sinfonia. Il Rossini, benchè chiamato a nome dal pubblico, non volle farsi vedere: si affacciò invece alla finestra il signor Jony, uno dei librettisti: e al grido ripetuto di *bis! bis!* credette opportuno di arringare la folla, pronunziando queste parole: « Signori! il mio collaboratore signor *Bis* non è presente, ma in nome suo accetto la dimostrazione con la quale volete rendergli onore, e sarà mia cura gradita di fargli conoscere questo lusinghiero attestato. »

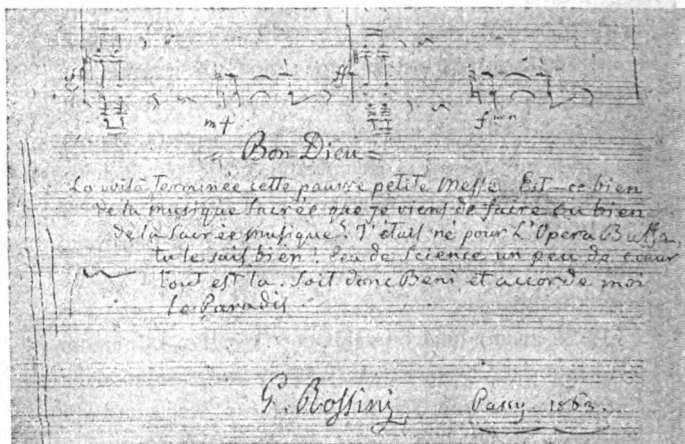
Col 3 agosto 1829 fu chiuso per sempre il ciclo delle nuove opere di Gioacchino Rossini: chè in un *Roberto Bruce*, andato in scena nel Teatro dell'Opera la penultima sera dell'anno 1846, e attribuito all'autore del *Guglielmo Tell*, egli non aveva messo nulla del suo, o per lo meno nulla di nuovo. Fu una poco decorosa

speculazione, alla quale il Rossini ebbe il torto di dare il proprio consenso, e rimpastata da uno o due maestri francesi su vecchia musica della *Donna del Lago*, dell'*Ermione*, di *Armida*, di *Bianca e Faliero*. Disamorato dell'arte, ma consapevole, e come! della propria grandezza, il Rossini non si curò più, d'allora in poi, nè del cammino quasi dappertutto trionfale delle sue opere, nè delle interpretazioni che se ne davano, buone, mediocri, o scellerate. Egli fu il grande indolente di quegli ultimi anni d'una gagliarda e fiorente giovinezza, spesa in facili amori, in liete e signorili brigate, in svaghi continui, in pranzi ed in cene: non più seguite, pur troppo, da quelle due o tre ore di rapido lavoro intellettuale nel silenzio notturno della sua camera, quando i fogli di musica gli si riempivano, come per incanto, e le note pareva germogliassero spontanee, e andassero ad allinearsi da sè sulla carta, e le opere balzavano fuori come di getto in trenta giorni, in venti giorni, in tredici giorni.

Ebbe ancora qualche subitaneo risveglio. « Come un forte inebriato, » scosse più volte il grave sonno della fantasia, e con uno *Stabat Mater* (1832) fece quasi dimenticare quell'altro *Stabat* del Pergolese; con una *Petite Messe* (1863) volle provare che il classicismo della musica religiosa può non soltanto disposarsi con le più belle e le più soavi ispirazioni, ma può anche abbellirsi

delle arditezze strumentali, che già si annunziavano predominanti nella nuova scuola melodrammatica della Germania. Il vero canto del Cigno di Pesaro fu la *Piccola Messa*, e fu pure una sfida a quella scuola così detta dell'avvenire: fu l'ultimo vivido raggio di una grandissima fiamma. Nell'ultima pagina della partitura, visibile in una vetrina del Museo Rossiniano nel Liceo di Pesaro, si legge questa letterina autografa scritta dal Rossini al Padre Eterno:

Bon Dieu —
La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou bien de la sacrée musique? J'étais né pour l'Opera Buffa, tu le sais bien! Peu de science un peu de cœur tout est là. Soit donc Beni et accorde moi le Paradis.

G. Rossini Passy 1863.

Era trascorso appena un anno dalla comparsa del *Guglielmo Tell*, quando la rivoluzione del 1830 cacciò dal trono di Francia il re Carlo X. Il Rossini, frequen-

tatore assiduo della reggia, si trovò disorientato in quel rimescolío di turbinose vicende, fra quei nuovi uomini che sorgevano, fra quei nuovi interessi che si creavano. I patti, da lui firmati fino dal 1826, l'avrebbero obbligato a scrivere una nuova opera in ciascun anno, con un compenso di diecimila lire per opera, più i diritti d'autore sanzionati dalla legge. Egli percepiva anche, come *intendente generale della musica* e come *ispettore generale del canto in Francia*, uno stipendio di ventimila lire. Caduta con Carlo X la monarchia del ramo legittimo, cessarono anche i due canonicati di cui fruiva il Rossini: ma egli riuscì a vincere contro i nuovi governanti una causa, iniziata per ottener la pensione: e questa gli fu liquidata in seimila lire annue. Si trattava di lui, di Gioacchino Rossini: e «il Re borghese», Luigi Filippo, per renderselo grato, volle che la legge s'interpretasse nel senso più favorevole all'autore del *Guglielmo Tell.*

Tra processi e speculazioni teatrali riuscitegli col vento in poppa, e quell'altre speculazioni a cui lo chiamavano partecipe i ricchi banchieri, specie l'Aguado e il Rothschild, che lo ebbero carissimo e ospite pressochè quotidiano a pranzi e a ricevimenti, il Rossini mise insieme in pochi anni un bel patrimonio: ma, nell'intimo dell'anima, non seppe mai perdonare ai Francesi di non aver compreso, di primo slancio, che egli aveva

regalato alla loro patria e all' arte un capolavoro. Messe dunque in ordine le cose sue, lasciò Parigi nel 1836; nè valsero a trattenerlo le proteste amichevoli del re Luigi Filippo, e non le premurose sollecitudini di poeti, di letterati, di artisti, pleiade ardimentosa d' ingegni che rifulsero dal 1830 in poi. Disse il Rossini di voler fare un viaggio breve in Italia, per dare un' occhiata ad alcune sue proprietà: si fermò qualche tempo in Bologna, di là fece gite frequenti a Milano, a Venezia, a Firenze, a Roma, a Napoli: nè per allora pensò a rivarcare le Alpi. Alla numerosa schiera degli amici veramente a lui affezionati, a lui che sapeva essere, occorrendo, il più amabile degli uomini, e che lo tempestavano con lettere da Parigi perchè lasciasse l' Italia, e ritornasse in Francia, ove già il *Guglielmo Tell* procedeva di trionfo in trionfo, rispose più d' una volta: « Tornerò a Parigi quando i vostri ebrei l' avranno finita con i loro sabati »: alludendo alle opere allora in voga di Giacomo Meyerbeer e di Francesco Halevy.

Intanto in Italia egli scontava gaiamente, di mese in mese e d' anno in anno, la gloria onde era circonfuso il suo nome: spendendo di questa gloria i frutti soltanto, senza intaccare il capitale. Di quando in quando, più per pagare qualche debito di doverosa cortesia che per obbedire al demone del comporre — un demone sorridente anche lui come il suo padrone, e al pari di lui

lieto di poter vagabondeggiare e fare i tranquilli chili di un ozio raramente interrotto — ogni tanto, dico, il Rossini prende ancora la penna, e scrive *Serate Musicali*, quartetti e quartettini, notturni e duetti, romanze e canzoni, pezzi per pianoforte, e altre composizioni tra sacre e profane: documenti preziosi, i quali attestano essere la limpida vena melodica tutt' altro che inaridita, ma briciole di tenue consistenza, fantastici rilievi di un banchetto da molto tempo sparecchiato. L' ideale di tutta la sua vita, anche del tempo affaccendato di quando con gli impresari alle costole, con i copisti alla porta, con i cantanti in camera o nella sala delle prove al teatro, metteva fuori in un anno tre o quattro opere, quel suo ideale perpetuo del dolce far niente l' aveva oramai raggiunto, nè ad offuscarglielo o ad interromperlo erano capaci i sorrisi delle donne leggiadre, le cospicue e ghiotte offerte di favolosi guadagni, le replicate insistenze di principi e di sovrani. Invecchiò vegetando serenamente, sorridendo spesso, canzonando quasi sempre, burlandosi un po' di tutti e di tutto: qualche volta anche della propria musica.

Il matrimonio con la Colbran, felicemente interrotto con una separazione dopo alcuni anni di malintesi e di litigi, fu, anche più felicemente, troncato dalla morte di lei: e il Rossini celebrò nuove nozze con la signora Pélissier, che doveva sopravvivergli di qualche anno.

Poi risentì anche lui la nostalgia di Parigi: e tornatovi, come si è detto, fra il '54 e il '55, vi si stabilì per sempre. Fu per la Francia (e noi dobbiamo sentirne gratitudine) come il desiato ritorno del figliuol prodigo: e quegli ultimi quattordici anni della sua vita furono come una radiosa anticipazione delle gioie ineffabili della immortalità. Le nuove scuole sorte in Francia si risentivano ancora della influenza rossiniana, e tutte a lui si inchinavano riverenti, come al Giove omerico della musica: ma un Giove arrendevole e di buona pasta, che si lasciava sedurre, più che dall' ambrosia e dal nettare, da una allegra tavola su cui fumassero i maccheroni alla napoletana, o grillassero nell'olio i neri tartufi di Norcia.

Di lui ancora vivo s' impadronì più che mai, per non lasciarlo mai più, la leggenda: e la leggenda, rifiorendo d' anno in anno, ci dette un Rossini di maniera, sì che egli stesso, per il primo, avrebbe durato fatica a riconoscersi. Di tante sue biografie, scritte e stampate, si potrebbe ripetere quel che disse una volta il grande maestro a Adelina Patti, dopo che in un concerto la celebre artista ebbe cantata la cavatina del *Barbiere di Siviglia*, ridotta capricciosamente da lei a modo suo: « Ma brava davvero! ma bene! benissimo! E di chi è questa musica? »

Così degli aneddoti, delle risposte piccanti attribuite al Rossini, delle avventure tra romanzesche e burlesche,

che egli leggeva nei giornali ridendone, ma senza darsi pensiero di confermarle o di smentirle. E quando glie ne riferivano taluna delle nuove che facesse il giro delle conversazioni e dei giornali, e lo consigliavano a far rispondere che non c'era ombra di vero, diceva invariabilmente:

« Hanno dette e stampate di me tante corbellerie, che una di più o di meno non fa nè ficca. »

Con più ragione di Falstaff, Gioacchino Rossini avrebbe potuto far suo il verso: « L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri. »

Che se anche a me è lecito, per una volta tanto, subire il fáscino della leggenda, riferirò ancora un aneddoto, e sarà l'ultimo. Si cita come prova della pigrizia e della singolare fecondità del maestro.

Stava a letto, in una fredda mattina d'inverno a Venezia, e tracciava rapidamente, sopra un foglio di musica, le note di un duetto per l'opera promessa al teatro di San Moisè. Il foglio scivola sulla coperta, sguscia in terra, va a nascondersi sotto il letto. Rossini si piega sulla sponda per raccoglierlo: ma il braccio suo non ci arriva, e di lasciare il caldo delle lenzuola non se la sente. Prende un altro pezzo di carta, cerca di ricordarsi il motivo; ma il motivo, come dianzi quel benedetto foglio di sopra le coperte, gli sfugge dalla memoria. Impazientito lo ricomincia in un altro modo

e lo termina. Entra un amico in camera, e il Rossini lo prega di cercargli quella musica che gli è cascata. Riavutala, canta uno dopo l'altro i due duetti, che non si somigliano in nulla: sicchè riduce lì per lì il secondo ad un terzetto, e manda ogni cosa al copista. Quei due pezzi di musica fanno parte della nona opera del Rossini, poco più che una farsa, e intitolata *Il figlio per azzardo*.

Giunto al termine di questo scritto, che non precisamente la vita di uno fra gli uomini più singolari e più grandi del nostro secolo, ma racconta piuttosto, in iscorcio, la genesi meravigliosa di una fantasia dominatrice, non mi rimane che a registrare le due storiche date: il 29 febbraio 1792, giorno della nascita a Pesaro, il 13 novembre 1868, giorno della morte a Parigi. La musa melodrammatica, che gli aveva ispirate ben trentacinque o trentasei opere (riesce difficile il conto per le ragioni oramai note) taceva in lui da quarant'anni circa: per tutto cotesto tempo, che rappresenta quasi la vita media di un uomo, egli fu spettatore inoperoso della propria fama: eppure la notizia della sua morte parve tramutarsi in sventura nazionale per i due popoli fratelli, il francese e l'italiano, e fu doloroso schianto per tutto il mondo civile. I solenni funerali, che l'imperatore Napoleone III volle si facessero a spese dello Stato, furono quelli di un sovrano: superiori perfino,

in magnificenza, a quelli decretati in Italia cinque anni più tardi all'altro grandissimo, ad Alessandro Manzoni.

In quel giorno tutta Parigi era in lutto: alle esequie parteciparono col canto, col cuore, con le lacrime, i più celebri artisti del tempo: la Patti, l'Alboni, la Krauss, la Grossi, la Nilsson, la Bloch: Niccolini, Tamburini, Faure, Bonnehée, Olim, Agnesi. Del Mozart e dell'Iommelli, del Pergolese e del Rossini stesso si eseguirono le più ispirate composizioni di musica religiosa: e quando alla elevazione della Messa fu intonata l'ultima strofa dello *Stabat* rossiniano, e all'*Agnus Dei* si librò solenne nell'aria la divina Preghiera del *Mosè*, cantata dall'elettissimo coro delle più belle voci che fossero allora nei teatri di Parigi e nelle scuole del Conservatorio, scoppiarono non più trattenuti i singhiozzi della folla, e molte signore per la commozione svennero.

Del ricco patrimonio fu usufruttuaria la moglie: ma dispose per testamento il Rossini che una parte del capitale servisse a fondare un asilo, ove gli artisti di canto, bersagliati dalla sorte, potessero trovare decorosa e piacevole assistenza. L'asilo, morta la signora Pélissier-Rossini, sorse ad Auteuil, e fu solennemente inaugurato nel 1889. Costò, con le rendite indispensabili a mantenerlo, circa tre milioni e mezzo. Con altro vistoso lascito al Municipio di Pesaro, il testatore dispose che nella città natale s'istituisse un Conservatorio di mu-

sica. E sorse il Conservatorio, che prese nome di Liceo musicale Rossini. Se taluno, nel mondo di là, riferisse al munifico donatore che il suo Liceo è, fra tutti gl'istituti musicali del regno, quello che dà i frutti migliori, sentirebbe probabilmente rispondersi:

« Sfido io! Deve andar bene per forza, perchè il governo non ci può mettere il suo odioso zampino. »

E tutti dovremmo perdonargli quest' ultima frecciata contro l'Italia, a cui mancò, nei plebisciti unitari del 1860, il voto di Gioacchino Rossini.

Diciannove anni dopo la morte, nel maggio del 1887, le ceneri del Grande furono con straordinaria solennità trasportate nel Pantheon dei grandi: nel tempio di Santa Croce a Firenze. Le venerate spoglie dell' autore del *Barbiere di Siviglia* e del *Guglielmo Tell*, di lui più che mai presente nella memoria del popolo, riebbero nella città, che i versi di Ugo Foscolo splendidamente illustrarono, gli onori regali che dovrebbero essere soltanto prerogativa del genio. Più che pagare il tributo della riconoscenza della nazione, Firenze decretò all' uomo, che era stato concittadino suo per varii anni, la più magnifica apoteosi che fantasia di pittore o di poeta potesse ideare.

Gioacchino Rossini, al quale due secoli si volsero sommessi, tacque volontario all' età di trentasette anni, nel 1829: ma dopo settant' anni circa, dopo tanta e così

varia vicenda di nuove scuole, di nuovi tentativi, di nuove audacie, dopo le più recenti evoluzioni o rivoluzioni artistiche, per le quali animosi combattenti scendono quotidianamente in campo, nè ancora può prevedersi di chi sarà la vittoria, il nome, la musica, la gloria del Rossini par che rifulgano di luce anche più bella: simili a quegli astri che la scienza afferma essersi spenti da tempo forse immemorabile, ma dei quali non sapremo la morte se non quando l'ultima vibrazione dell'etere, dal loro lume percosso, venga a morire sul corpo vitreo dei nostri occhi.

BIBLIOGRAFIA ROSSINIANA.

Alla squisita cortesia, non inferiore alla molta competenza, dell' insigne Bibliotecario dell' Accademia di Santa Cecilia di Roma, cav. ADOLFO BERWIN, è dovuta questa *Bibliografia Rossiniana:* fedele catalogo di tutto quello che, in Italia e fuori, è stato scritto sull' immortale Maestro.

BIBLIOGRAFIA ROSSINIANA.

I.

AULAGNIER A. — Quelques observations sur la publication du *Stabat Mater* de Rossini. Paris, 1842, imp. Bourgogne et Martinet, in 4°.

AZÈVEDO A. — G. Rossini, sa vie et ses œuvres. (Notice publiée par le *Ménestrel*). Paris, au *Ménestrel*, 1864, in 8° gr. (Con 3 ritratti di Rossini e 4 fac-simili.)

BELL GEORGES. — Rossini. Extrait de la publication « Les grands et les petits personnages du jour, par un des plus petits. » Paris, in 8°.

BETTONI NICOLÒ. — Rossini e la sua musica. Milano, 1824, in 8°. (Ne esiste anche una traduzione francese. Parigi, 1836.)

BEYLE HENRI (pseudonimo STENDHAL). — Vie de Rossini. Paris, Calman Lévy, éditeur, 1876, in 8°.

BIAGIOLI GIOSAFATTE. — La nascita del gran Rossini, Ode, in 4°.

BIANCHINI G. N. — Lettere di G. Rossini a Giuseppe Aniello speziale veneziano. Venezia, tip. editrice Ex-Cordella, 1892, in 8°.

BLAZE DE BURY H. — Rossini, sa vie et son œuvre. (*Revue des Deux-Mondes*, mai et juin, 1854.)

BRIGHENTI PIETRO. — Della musica rossiniana e del suo autore. Bologna, Dall' Olmo, 1830, in 8°. (Ristampato ad Arezzo nel 1833, tip. Bellotti.)

CAMAITI V. — Gioacchino Rossini. Notizie biografiche, artistiche e aneddotiche (Ricordo del 5 maggio 1887). Firenze, tip. Coppini e Bocconi, 1887, in 16°.

CARPANI G. — Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani. In Padova, dalla tip. della Minerva, MDCCCXXIV, in 8° gr. (Col ritratto di Rossini.)

CRISTAL MAURICE. — *Correspondant* du 25 novembre 1868. (Notizie su Rossini in quel periodico.)

D'ARIENZO N. — Pel centenario della nascita di Gioacchino Rossini. Discorso proferito nella Accademia data dal Circolo musicale napoletano. Napoli, tip. della R. Università (opuscolo di 8 pagine).

DE MIRECOURT. — Rossini. Paris, Eugène Havard, 1855, in 32°. (Col ritratto.)

D'ORTIGUE I. — De la guerre des dilettantis ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts. Paris, Ladvocat, 1829, in 8°.

EDWARDS H. S. — Rossini's life (Vita di Rossini). London, Reeves, in 8° (Col ritratto.)

ESCUDIER (FRÈRES). — Rossini, sa vie et ses œuvres; précédé d'une introduction par Méry. Paris, 1854, in 16°.

FERRER (CAV. DI). — Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo nel settembre 1832. Cesena, per Biasini e Soci, 1843, in 8°. (Contiene una Prefazione ed i seguenti articoli):

1° Ai dilettanti imparziali della buona musica;
2° Osservazioni sul merito di Carafa, Donizetti, Mercadante, Pacini e Costa;
3° Lo *Stabat Mater* di Rossini. Critica;
4° Appendice sul merito di Rossini.

GANDOLFI R. — Gioacchino Rossini. (Estratto dalla *Rassegna Nazionale,* vol. XXXV, fasc. 16 maggio 1887). Firenze, coi tipi di M. Cellini e Comp., 1887. (Opuscolo di 13 pagine.)

GARGIOLLI C. — In morte di Giovacchino Rossini. Ode elegiaca. Stampa. (Opuscolo di 16 pagine.)

LOMÉNIE (DE) L. — M. Rossini, par un homme de rien. Paris, 1842, in 8°.

MAZZATINTI G. — Lettere inedite e rare di G. Rossini, per cura di Giuseppe Mazzatinti. Imola, tip. d' Ignazio Galeati e figlio, 1892, in 4°.

MUSUMECI LIBORIO. — Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini. Salerno, 1834, in 8°.

OETTINGER E. M. — Rossini, l'homme et l'artiste, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par P. Royer, tom. I, II, III. Bruxelles et Leipzig, Auguste Schnée, éditeur, 1858, in 16°. (3 volumi.)

PAPILLON. — Lettre critique sur Rossini. Paris, 1823, in 8°.

POUGIN A. — Rossini, notes-impressions, souvenirs, commentaires. Paris, Claudin, 1870, in 8°.

RAFFAELLI GIOVANNI. — Rossini, Canto. Modena, Zanichelli, 1844, in 8°.

REGLI F. — Elogio di Gioacchino Rossini.

RICCI C. — Rossini, le sue case e le sue donne (con illustrazioni). Milano, G. Ricordi e Comp.

RIGHETTI-GIORGI MARIA. — Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini. Bologna, tip. Sassi, 1823, in 8°.

ROQUEPLAN NESTOR. — Rossini. Paris, E. Dentu, 1869, in 12°.

SAN JACINTO (DI). — Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in risposta ad un parallelo tra i medesimi. Palermo, 1834, in 8°.

SILVESTRI L. S. — Della vita e delle opere di Gioacchino Rossini. Notizie biografico-artistico-aneddotico-critiche compilate su tutte le biografie di questo celebre Italiano, e sui giudizi della stampa italiana e straniera intorno alle sue opere (con 16 fac-simili). Milano, 1874, a spese dell' autore, tip. Fratelli Bietti e G. Minacca, in 8° gr.

STRUTH A. — Rossini: sein Leben, seine Werke und Charakterzüge. Leipzig, Bergson.

VAN DAMME .... — Vie de G. Rossini. Anvers, à la Librairie nationale et étrangère, 1839, in 6°.

VANDER STRAETEN EDM. — La mélodie populaire dans l'opéra *Guillaume Tell* de Rossini. Paris, J. Baur, libraire-éditeur, 1879. (Opuscolo di 44 pagine.)

WENDT A. — Rossini's Leben und Treben. Leipzig, un vol. in 8°.

ZANOLINI A. — Biografia di Gioacchino Rossini. In Bologna, presso Nicola Zanichelli, MDCCCLXXV, in 8°. (Col ritratto di Rossini ed un fac-simile.)

II.

ANONIMO. — Dello *Stabat Mater* di Gioacchino Rossini, lettere storico-critiche di un Lombardo. Bologna, 1842, in 8°.

ID. — Rossini e la sua musica: Una passeggiata con Rossini. Firenze, 1841, in 16°.

ID. — Lettre de Mozart à Rossini, publiée par un dilettante. Paris, Delaunay, in 8°. (Dal *Regno celeste*.)

ID. — Rossini, ses ouvrages et son influence sur la musique actuelle (*Revue nationale de Belgique*). Bruxelles, 1841.

ID. — Rossini, notice avec portrait. *Magasin pittoresque,* année 1872.

ID. — Vie de Rossini, célèbre compositeur, membre de l'Institut. Anvers, 1839, in 12°.

ID. — Observation d'un amateur non dilettante au sujet du *Stabat* de Rossini. Paris, Duverger, 1842, in 8°.

ARGIVRANO L. (pseudonimo). — Gioacchino Rossini e l'arte musicale in Italia. Roma, tip. Artero e Comp., 1879. (Opuscolo di 18 pagine.)

BIAGGI G. A. — Della vita e delle opere di Gioacchino Rossini. (*Atti dell'Accademia Musicale di Firenze*, anno VII, pag. 15.)

Centenario (Il) di Rossini: 29 febbraio 1892. Supplemento straordinario alla *Gazzetta Musicale* di Milano. (Con illustrazioni.)

DOUSSAULT C. — Rossini. (*Revue de Paris*, mars, 1856.)

EMOUF (LE BARON). — Rossini, sa vie et son œuvre. (*Revue Contemporaine* du 15 décembre 1868.)

HANSLICK E. — Appunti critici su Rossini (*Die moderne Oper*, vol. I, pag. 101).

HANSLICK E. — Rossini (*Die moderne Oper*, vol. VII, pag. 329).

HILLER FERDINAND. — Plaudereien mit Rossini. (Aus dem *Tonleben unserer Zeit*, vol. II, pag. 1.)

RIEHL W. H. — Appunti su Rossini. (*Musikalische Charakterköpfe*, vol. II, pag. 3.)

WAGNER R. — Appunti sullo *Stabat Mater* di Rossini. (*Gesammelte Schriften*, vol. I, pag. 231.)

WAGNER R. — Eine Erinnerung an Rossini. (*Gesammelte Schriften*, vol. IX, pag. 278).

ZANOLINI A. — Gioacchino Rossini. (*Ape italiana*), Paris, 1836.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLE OPERE DI ROSSINI.

OPERE TEATRALI.

La Cambiale di Matrimonio, farsa, di Rossi: autunno 1810: Teatro San Moisè a Venezia. — Esecutori: donne, Morandi; uomini, Raffaelli, De Grecis, Ricci.

L'equivoco stravagante, buffa, di Gasparri: autunno 1811: Teatro del Corso a Bologna. — Esecutori: donne, Marcolini; uomini, Berti, Vaccani, Rosich.

L' Inganno felice, farsa, di Foppa: carnevale 1812: Teatro San Moisè a Venezia. — Esecutori: donne, Belloc; uomini, Monelli, F. Galli, Raffanelli.

Ciro in Babilonia, oratorio, di Aventi: quaresima 1812: Teatro Comunale a Ferrara. — Esecutori: donne, Marcolini, Manfredini; uomini, Bianchi, Eliodoro, Layner.

La Scala di seta, farsa, di Foppa: primavera 1812: Teatro San Moisè a Venezia. — Esecutori: donne, Cantarelli; uomini, Monelli, De Grecis, Tacci.

Demetrio e Polibio, seria, di Mombelli (madre): autunno 1812: Teatro Valle a Roma. — Esecutori: donne, Mombelli Marianna, Mombelli Ester; uomini, Mombelli (padre), Olivieri.

La Pietra del Paragone, buffa, di Romanelli: settembre 1812: Teatro della Scala a Milano. — Esecutori: donne, Marcolini; uomini, F. Galli, Parlamagni, Bonoldi, Vasali.

L' occasione fa il ladro, o Il Cambio della valigia, farsa, di Foppa: autunno 1812: Teatro San Moisè a Venezia. — Esecutori: donne, Graciata; uomini, Berti, Pacini.

Il signor Bruschino, o Il Figlio per azzardo, farsa, di Foppa: carnevale 1813: Teatro San Moisè a Venezia. — Esecutori: donne, Pontiggia; uomini, Berti, Raffanelli, De Grecis.

Tancredi, seria, di Rossi: carnevale 1813: Teatro Fenice a Venezia. — Esecutori: donne, Malanotte, Manfredini; uomini, Todran, Bianchi Luciano.

L' Italiana in Algeri, buffa, di Anelli: estate 1813: Teatro San Benedetto a Venezia. — Esecutori: donne, Marcolini; uomini, Gentili, F. Galli, Rosich.

Aureliano in Palmira, seria, di Romani: decembre 1813: Teatro della Scala a Milano. — Esecutori: donne, Corréa; uomini, Velluti, Mari, Botticelli.

Il Turco in Italia, buffa, di Romani: agosto 1814: Teatro della Scala a Milano. — Esecutori: donne, Festa-Maffei; uomini, David, F. Galli, Pacini, Vasali.

Sigismondo, seria, di Foppa: carnevale 1815: Teatro Fenice a Venezia. — Esecutori: donne, Marcolini, Manfredini; uomini, Bianchi Luciano, Bonoldi.

Elisabetta Regina d' Inghilterra, seria, di Schmidt: ottobre 1815: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran, Dardanelli; uomini, Nozzari, Garcia.

Torvaldo e Dorliska, semiseria, di Sterbini: decembre 1815: Teatro Valle a Roma. — Esecutori: donne, Sala; uomini, Donzelli, F. Galli, Remorini.

Il Barbiere di Siviglia, buffa, di Sterbini: febbraio 1816: Teatro Argentina a Roma. — Esecutori: donne, Giorgi-Righetti; uomini, Garcia, Zamboni, Vitarelli, Botticelli.

La Gazzetta, buffa, di Palomba: estate 1816: Teatro dei Fiorentini a Napoli. — Esecutori: donne, Chambrand: uomini, Pellegrini, Casaccia.

Otello, seria, di Berio: decembre 1816: Teatro del Fondo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran; uomini, Nozzari, David, Garcia, Benedetti.

La Cenerentola, buffa, di Ferretti: carnevale 1817: Teatro Valle a Roma. — Esecutori: donne, Giorgi-Righetti, Rossi; uomini, Verni, De Beynis, Guglielmi.

La Gazza ladra, semiseria, di Gherardini: maggio 1817: Teatro della Scala a Milano. — Esecutori: donne, Belloc-Galianis (poi Soresi); uomini, Monelli, Botticelli, F. Galli, Ambrosi.

Armida, seria, di Schmidt: novembre 1817: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran; uomini, Nozzari, Benedetti, Cicimarra.

Adelaide di Borgogna, seria: carnevale 1818: Teatro Argentina a Roma. — Esecutori: donne, Manfredini, Pinotti; uomini, Monelli, Sciarpelletti.

Mosè in Egitto, oratorio, di Tottola: marzo 1818: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran; uomini, Nozzari, Porto Matteo, Benedetti.

Adina o il Califfo di Bagdad, farsa: 1818, Lisbona.

Ricciardo e Zoraide, seria, di Berio: decembre 1818: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran, Pisaroni; uomini, Nozzari, David, Cicimarra, Benedetti.

Ermione, seria, di Tottola: marzo 1819: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran, Pisaroni; uomini, Nozzari, David.

Edoardo e Cristina, seria, di Schmidt: primavera 1819: Teatro San Benedetto a Venezia. — Esecutori: donne, Morandi, Cortesi; uomini, Bianchi Eliodoro e Luciano.

La Donna del Lago, seria, di Tottola: ottobre 1819: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran, Pisaroni; uomini, Nozzari, David, Benedetti.

Bianca e Faliero, seria, di Romani: decembre 1819: Teatro della Scala a Milano. — Esecutori: donne, Bassi, Camporesi; uomini, Bonaldi, Fioravanti.

Maometto II, seria, del Duca Ventignano: decembre 1820: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran; uomini, F. Galli.

Matilde di Shabran, semiseria, di Ferretti: carnevale 1821: Teatro Apollo a Roma. — Esecutori: donne, Parlamagni, Lipparini; uomini, Fusconi, Fioravanti, Moncada, Ambrosi, Parlamagni.

Zelmira, seria, di Tottola: febbraio 1822: Teatro San Carlo a Napoli. Esecutori: donne, Rossini-Colbran; uomini, Nozzari, David, Ambrosi, Benedetti.

Semiramide, seria, di Rossi: febbraio 1823: Teatro Fenice a Venezia. — Esecutori: donne, Rossini-Colbran, Mariani; uomini, F. Galli, Mariani, Saint-Clair.

Le Siège de Corinthe, seria, di Balocchi: ottobre 1826: Teatro Grand Opéra a Parigi. — Esecutori: donne, Cinti, Fremont; uomini, Derivis, Nourrit (padre e figlio).

Moïse, seria, di Jony: marzo 1827: Teatro Grand Opéra a Parigi. — Esecutori: donne, Cinti, Dabadie, Mori; uomini, Nourrit Ad., Dupont, Levasseur, Dabadie.

Le Comte Ory, comica, di Scribe, Delestre-Poirson: agosto 1828: Teatro Grand Opéra a Parigi. — Esecutori: donne, Damoreau-Cinti, Mori, Jawurek; uomini, Levasseur, Dabadie.

Guillaume Tell, seria, di Jony e Bis: agosto 1829: Teatro Grand Opéra a Parigi. — Esecutori: donne, Damoreau-Cinti, Mori, Dabadie; uomini, Nourrit, Dabadie, Levasseur, Prévost.

Robert Bruce, seria, di Royer e Väez: decembre 1846: Teatro Grand Opéra a Parigi. — Esecutori: donne, Stoltz, Nau; uomini, Bettini, Paulin, Anconi, Barroilhet.

CANTATE.

—

Il Pianto d'Armonia per la morte di Orfeo: agosto 1808: Teatro del Liceo a Bologna. — Esecutori: gli allievi del Liceo.

Didone abbandonata: 1811: Bologna. — Esecutori: Ester Mombelli.

Egle ed Irene: 1814: Milano. — Esecutori: Per il primo personaggio Amalia Belgioioso.

Inno popolare: 1815: Bologna.

Teti e Peleo: aprile 1816: Teatro del Fondo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran, Dardanelli, Chambrand; uomini, Nozzari, David.

Igea: 1819: Napoli. - Esecutori: donne, Colbran; uomini, David, Rubini.

Ad onore di S. M. il Re di Napoli: febbraio 1819: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: Colbran, sola.

Ad onore di S. M. l'Imperatore d'Austria: maggio 1819: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Colbran; uomini, David, Rubini.

Inno popolare: 1820.

La Riconoscenza: decembre 1821: Teatro San Carlo a Napoli. — Esecutori: donne, Dardanelli, Chaumel poi Rubini; uomini, Rubini, Benedetti.

Il vero omaggio: 1823: Teatro dei Filarmonici a Verona. — Esecutori: donne, Tosi; uomini, Velluti, Crivelli, Galli, Campitelli.

Augurio felice: 1823: Verona.

La Sacra Alleanza: 1823: Verona.

Il Bardo: 1823: Verona.

A Lord Byron: 1823: Londra.

Il Viaggio a Reims, ossia L'Albergo del Giglio d'oro: giugno 1825: Teatro dell' Opera Italiana a Parigi. — Esecutori: donne, Pasta, Mombelli, Schiassetti, Cinti, Amigo; uomini, Donzelli, Zucchelli, Levasseur, Bordogni, Pellegrini, Graziani.

I Pastori: Napoli. — Esecutori: donne, Colbran; uomini, Nozzari, David.

A Napoléon III et à son vaillant peuple: luglio 1867: Palazzo dell'Industria a Parigi. — Esecutori: gli artisti dei Teatri dell'Opéra, dell'Opéra Comique e del Lyrique.

OPERE VARIE.

Sinfonia, a grande orchestra.

Quartetti, per due violini, viola e violoncello.

Molti pezzi staccati, anche da Chiesa.

Gorgheggi e Solfeggi.

Quoniam, per basso, composto pel signor Grimani.

Il primo atto della *Figlia dell'Aria,* depositato a Londra, opera che doveva farsi in quella capitale al primo viaggio ivi fatto da Rossini e non compita pel fallimento di quell' impresa.

Messa, scritta per Ravenna, con bizzarro accompagnamento d'orchestra, come, per esempio, 17 flauti, ec.

Serate Musicali, raccolta di dodici pezzi ad una e due voci, comparsa nel 1835.

Stabat Mater, a quattro voci, con cori ed orchestra; pubblicato nel 1841 e per la maggior parte composto molti anni prima.

Fede, Speranza, Carità, cori a voci di donne, pubblicati nel 1844.

Vari Quartettini, Notturni e Duetti, nonchè moltissime *Ariette* ed alcuni altri *Pezzi vocali staccati* per chiesa o per camera, senza calcolare gli innumerevoli per *Album*.

Tantum ergo, a due tenori e basso, composto in occasione della solenne restituzione al culto cattolico della Chiesa di San Francesco dei Minori Conventuali a Bologna il 28 novembre 1847, ed eseguito dai signori Donzelli, Gamberini e Badiali.

Pezzi per Pianoforte e *varie altre composizioni*, inedite, sacre e profane, scritte negli ultimi anni.

Petite Messe: 1863.

FINE.

INDICE.

FIRENZE * G. BARBÈRA * EDITORE.

(Estratto dal Catalogo generale.)

RACCOLTA DI OPERE EDUCATIVE.

ALFANI (Augusto), BATTAGLIE E VITTORIE, nuovi esempi di Volere è Potere. — *Seconda edizione.* — Un volume in 16°, pag. XVIII-608........ L. 3. 50
Elegantemente legato in tela.............. 5. —

Contiene: I. Le industrie agrarie. — II. I grandi lavori e le grandi industrie. — III. Altre industrie e commerci. — IV. Le arti grafiche. — V. Le belle arti. — VI. Lettere, scienze, invenzioni e scoperte. — VII. L'alpinismo e Quintino Sella. — VIII. Istruzione popolare, carità, previdenza. — IX. L'esercito. — X. Gl' Italiani all' estero.

— IL CARATTERE DEGL' ITALIANI. Opera premiata al Concorso Ravizza dell'anno 1876. — *Settima edizione.* — Un vol. in 16°, pag. XVIII-280............ 2. —

Contiene: I. La parola *Carattere.* — II. Gl' Italiani e il carattere. — III. La fortezza e il carattere. — IV. Il coraggio civile e il carattere. — V. La perfetta veracità, l' operare conseguente e il carattere. — VI. L' educazione di sè stesso e il carattere. — VII. La famiglia e il carattere. — VIII. L' educazione della donna, il matrimonio e il carattere. — IX. La scuola italiana inferiore e il carattere. — X. La scuola italiana media, superiore e il carattere. — XI. La stampa italiana e il carattere. — XII. Le leggi, le istituzioni pubbliche italiane e il carattere. — XIII. L' esempio, l' esperienza negli Italiani e il carattere. — XIV. Il lavoro, gli esercizi del corpo e il carattere degli Italiani.

BRUNI (Oreste), LA VERA CIVILTÀ INSEGNATA AL POPOLO. — *Settima edizione.* — Un vol. in 16°, pagine IX-175 . . . . L. 1. 20

Contiene: I. Religione. — II. Coscienza. — III. Virtù, saviezza. — IV. Casa e famiglia. — V. Buon esempio. — VI. Istruzione, educazione. — VII. Opere. — VIII. Carità, beneficenza, gratitudine. — IX. Lavoro. — X. Guadagno, divertimento. — XI. Economia, risparmio. — XII. Prodigalità, avarizia. — XIII. Temperamento, moderazione. — XIV. Giuoco. — XV. Ira, pazienza. — XVI. Prudenza, fortezza, costanza. — XVII. Tempo, occasione. — XVIII. Superbia, presunzione. — XIX. Virtù, bugia, adulazione. — XX. Turpiloquio, maldicenza, invidia. — XXI. Silenzio, segreti. — XXII. Attività, pigrizia, bisogno. — XXIII. Leggerezza, malvagità, pena, castigo. — XXIV. Giustizia, vendetta, perdono. — XXV. Pratica, esperienza, buoni consigli. — XXVI. Amicizia, cattive compagnie. — XXVII. Patria, libertà.

— LE NOSTRE DONNE, Considerazioni di un Direttore, di scuole femminili. — Un vol. in 16°, pag. XII-258 . . . . 2. —

BUTLER (Giuseppina E.), MEMORIE DI GIOVANNI GREY di Dilston, scritte da sua figlia, con prefazione di Marco Minghetti. — Un vol. in 16°, pag. XIII-264. 2. —

CARLYLE (Tommaso), GLI EROI. Traduzione e note di Maria Pezzè Pascolato, con prefazione di Enrico Nencioni. — Un vol. in 16°, pag. XL-330. . . . . 2. 50

Contiene: Le letture sugli Eroi, *Prefazione.* — Tommaso Carlyle. — I. *L'Eroe quale Divinità,* Mitologia Scandinava. - Odino. - Paganesimo. — II. *L'Eroe quale Profeta,* Maometto. - L'Islam. — III. *L'Eroe quale Poeta,* Dante. - Shakespeare. — IV. *L'Eroe quale Sacerdote,* Lutero e la Riforma. - Knos e il Puritanismo. — V. *L'Eroe quale Letterato,* Johnson. - Rousseau. - Burns. — VI. *L'Eroe quale Re,* Cromwel, Napoleone: Moderno spirito rivoluzionario. — Indice alfabetico.

CASTELLI (David), AMMAESTRAMENTI DEL VECCHIO E DEL NUOVO TESTAMENTO raccolti e tradotti. — Un vol. in 16°, pag. 202 .... L. 2. —

CECCONI (col.° Giovanni), LA GENESI DELL' ITALIA. — Un vol. in 16°, pag. 296 .... 2. 50

Contiene : I. Le coste della Sicilia. — II. Al tempo dei ciclopi. — III. Le coste del Tirreno. — IV. Come nacque l' Italia. — V. L' uomo primitivo. — VI. La religione antica. — VII. Al tempo di Saturno. — VIII. I componenti della nazione italica. — IX. La nazione costituita. — X. La rivoluzione in Roma. — XI. Schema dell' epopea.

CRAIK (Giorgio L.), COSTANZA VINCE IGNORANZA, ossia *La conquista del sapere malgrado gli ostacoli.* — Traduzione libera dall' inglese, còn aggiunta di vari esempi italiani, per cura di P. Rotondi. — *Sesta edizione.* — Un vol. in 16°, pag. XIV-392 .... 2. 50

Contiene: I. Classificazione degli ostacoli; naturale nostro amore del sapere; la filosofia che può trovarsi anche nelle cose più comuni; istruzione senza maestri. — II. Forza della passione di sapere. — III. Oscura origine e umile stato. — IV. Artisti che seppero da un minor ramo dell' arte elevarsi ad uno maggiore; istruzione tardi acquistata, o acquistata senza maestri. — V. Grande fama conseguita in gioventù. — VI. Studi letterari di uomini occupati in molte e gravi faccende. — VII. Militari e marinari letterati. — VIII. Studi letterari di librai e stampatori; forza del caso nel determinare la scelta di una carriera. — IX. Beniamino Franklin. — X. Sue scoperte. — XI. Estrema povertà devota al sapere; il sapere amato nell' esiglio e nelle carceri. — XII. Difetti dei sensi e d' altri organi corporali. — XIII. Cultori delle arti belle. — XIV. Diletto del sapere: uomini ricchi e d' alto grado che amarono il sapere. — XV. Pietro il Grande. — XVI. Ruggero Bacone. — XVII. Progressi dell' ottica. — XVIII. Invenzioni e perfezionamento della macchina a vapore. — XIX. La manifattura del cotone. — XX. Invenzione del telaio a macchina. — XXI. Sapere acquistato per mezzo del viaggiare; Conclusione.

D'AZEGLIO (M.), CONSIGLI AL POPOLO ITALIANO, estratti dai *Miei Ricordi*. — *Quinta edizione*. — Un vol. in 16°, pag. XVI-100 .... L. — 70

DE AMICIS (Edmondo), RICORDI DEL 1870-71. — *Ottava edizione*. — Un vol. in 16°, pag. VI-232 . 1. 50

Contiene: Ai giovani italiani. — Un addio a Firenze. — Una distribuzione di premi. — La battaglia di Solferino e San Martino. — L' inaugurazione degli ossari di San Martino e Solferino. — Alla Francia. — Ricordi di Roma. — L' entrata dell' esercito in Roma. — La cupola di San Pietro. — Preti e frati. — Le terme di Caracalla. — Un'adunanza popolare al Colosseo. — Dell' istruzione della donna. Aneddoto. — Il capitano Ugo Foscolo. — Ai coscritti. — L' Adolescenza. — Un esempio. - L' inaugurazione della galleria delle Alpi. Lettera. — Certe lettere. — Il Circolo filologico di Torino. Lettera. — Le immagini bianche.

ELLIS, L' EDUCAZIONE DEL CUORE, il miglior cómpito della donna. — Prima traduzione dall' inglese. — *Ottava edizione*. — Un vol. in 16°, pag. VII-190. 1. 30

Contiene: I. L' educazione della donna. — II. La donna educatrice. — III. La preparazione alla vita. — IV. Buona fede. — V. Buoni principii. — VI. Allevamento dell' infanzia; Egoismo, Carità, Gratitudine. — VII. Amore ed odio. — VIII. Verità e Giustizia. - IX. Coraggio fisico e morale. — X. Leggi ed ordine. — XI. La madre.

EWING (J. H.), STORIA DI UNA VOCAZIONE (Jan of the Windmill). Traduzione di J. Lohse, con Prefazione di Guido Mazzoni. — Un vol. in 16°, pag. XII-327. 2. 50.

FRANKLIN (Beniamino), VITA, scritta da sè medesimo. — Nuovamente tradotta dall' edizione di Filadelfia del 1868 da P. Rotondi. — *Settima edizione*. — — Un vol. in 16°, pag. XVI-300, con ritratto. 2. —

GAMERRA (Magg. Giovanni), RICORDI DI UN PRIGIO-

NIERO DI GUERRA NELLO SCIOIA (marzo 1896-gennaio 1897). — *Quarta edizione.* — Un vol. in 16°, pagine 180 . . . . L. 2. —

Contiene: I. Il forte di Adi-Ugri e l'ottavo battaglione Indigeni. — II. Partenza da Adi-Ugri - In marcia - Il forte di Adigrat - Prime notizie del combattimento di Amba-Alagi - Eddaga-Amùs. — III. Arrivo dei superstiti di Amba-Alagi e della colonna Arimondi - Arrivo del Governatore - Ritorno ad Adigrat. - IV. Mai-Magheltà - Di nuovo ad Eddaga-Amùs - Arrivo della colonna Galliano - La Compagnia Olivari. — V. Cambiamento di fronte - Mai-Gabetà - Entisciò - La prima compagnia Barbanti e le bande. — VI. Marcia su Adua - L'ottavo battaglione ad Abba-Garima. — VII. Via crucis - Il campo scioano - Notte dal 1° al 2 marzo - I feriti amhara - Negus Menelik - Il figlio di ras Makonnem. — VIII. Il re del Goggiam - Il ras Workiè - Balambaras Uguscià - Sellas. — IX. Partenza per Adigrat - Ansie affannose - In marcia per lo Scioa. — X. Il ras Mangascià Atchim - Primi sintomi di sfinimento e di malattia - I medici italiani. — XI. Il giorno di Pasqua - Son chiamato dal Negus - La malattia - L'Abuma - Grasmac Joseph - Lascio il campo del ras Mangascià Atchim. — XII. L'Ieggiù - Maltò - Fra vita e morte - Il degiasmac Gugsa - Il ras Oliè - Guarigione - Progetto di fuga. — XIII. Partenza da Maltò - Compagni di viaggio - Ras Michael ai bagni - Il degiasmac Imar - Orailù - 1200 prigionieri italiani. — XIV. Atanafl - In marcia per Addis-Abebà - Arrivo a Dennevà - Sconforto - Addis-Abebà - Il ras Makonnem e Ligg Ilma - Il fitaurari del Negus, At Mariam. — XV. Partenza per Zuquala - Asciofiè - La stagione delle piogge. — XVI. La vita ad Asciofiè - Tristi notizie - L'ingegnere Ilg ed il maggior Nerazzini - Alti e bassi - Il Mascarem e il Mascal. — XVII. Progetto e tentativo di fuga - Il Negus mi richiama ad Addis-Abebà - Visita al maggiore Nerazzini — Visita di congedo al fitaurari At Mariam. — XVIII. Visita di congedo al Negus - Partenza da Addis-Abebà - In viaggio per l'Harar - L'Harar. — XIX. Otto giorni ad Harar - Il battaglione italiano - Visita al ras Makonnem - Messa al campo - Visita di congedo al ras e partenza da Harar - In viaggio per la costa - Biacaboba e la Croce rossa italiana. — XX. Le autorità britanniche - Zeila - Partenza da Zeila - A bordo dell'*Africa* - Massaua - A bordo dell'*Adriatico* - Partenza per l'Italia.

GUERZONI (Giuseppe), LA VITA DI NINO BIXIO, con Lettere e Documenti. — *Terza edizione*. — Un volume in 16°, pag. XII-484 . . . . L. 2. 50

LESSONA (Michele), VOLERE È POTERE. — *Sedicesima edizione*. — Un vol. in 16°, pag. XVI-488 . . . . . 3. —
Elegantemente legato in tela . . . . 5. —

Contiene: I. L' uomo e la terra; la geografia fisica dell' Italia; l' Italia antica e l' Italia moderna; la carta geografica dell' ignoranza; l' ignoranza delle donne; un' alta sorta d' ignoranza; letteratura; il lavoro; l' impiegomania; il disprezzo delle ricchezze; governati e governo; il cómpito d' oggi. — II. *Palermo:* Il linguaggio delle quercie; viaggi degli Italiani e viaggi dei Tedeschi; una notte in mare; Palermo; la conca d' oro; la Costituzione siciliana; gli impiegati in Sicilia; il fine giustifica i mezzi; la pubblica sicurezza in Palermo; Monreale; le grotte sepolcrali; Carlo Cottone principe di Castelnuovo: Vincenzo Florio. — III. *Napoli:* Pericoli temuti dell' annessione; previsioni fallaci dei politicanti; Napoli si prepara al riscatto; notevoli progressi e miglioramenti della città; un grammatico e i monelli delle vie; il municipio; l' albergo dei poveri; l' istruzione popolare; la cassa di risparmio; la società nazionale di industrie meccaniche; lo stabilimento di Pietrarsa; un nuovo ospedale clinico; Enrico Galante; Gaspare Ragozzino; Domenico Morelli. — IV. *Roma:* Ieri ed oggi; la chiesa di Sant'Onofrio; Luigi Rossini; Gioacchino Rossini. — V. *Terni e Perugia:* Mendicanti; i vetturali di Terni; la cascata del Velino; una lezione ad un professore; progetti; il diboscamento; Giuseppe Fonsoli; Lorenzo Massini; Domenico Bruschi. — VI. *Firenze, Siena, Livorno, Pisa, Lucca:* Foscolo e Byron; Galileo e Redi; un brano delle Memorie del Goldoni; la festa di Fiesole; Pietro Thouar; Fontebranda; gl'intagliatori senesi; Giovanni Duprè; Pietro Giusti; Lorenzo Ilari; Pasquale Franci; ricordi e biografie del signor Francesco Pera; Ernesto Rossi; Giuseppe Orosi; Salvatore Marchi. — VII. *Bologna:* Rimembranze; Antonio Alessandrini; Agostino Codazzi; Pietro e Paolo Lollini; Fornasini; Giovanni Stagni; Silvestro Camerini. — VIII. *Modena e Reggio:* La colonia italiana a Lione; Antonio Panizzi; Carlo Zucchi. — IX. *Parma:* Giuseppe

Verdi. — X. *Venezia:* I morti d' Inghilterra; Inglesi moderni e Veneziani antichi: Giuseppe Antonelli; Lorenzo Radi e Antonio Salviati; Pini-Bey. — XI. *Milano: I Promessi Sposi;* lavori intellettuali in Milano; il museo civico; Ambrogio Binda; Giulio Richard; Andrea Gregorini. — XII. *Canton Ticino:* Meriti dei Ticinesi; migrazioni; Vincenzo Vela; Gaspare Fossati; Domenico Guidicelli. — XIII. *Genova:* Due Conti; Genova in poesia; Genova in realtà; Giuseppe Canevaro; Gerolamo Boccardo; Niccolò Paganini; Cammillo Sivori; Giuseppe Garibaldi. — XIV. *Torino:* Un lembo di Siberia; la sacra fiamma; l' avvenire; Michele Coppino; Giuseppe Castelli; Bernardo Mosca; Moncalvo (Gabriele Capello); Giuseppe Pomba; Pietro Sella e i Biellesi; Giovanni Antonio Rayneri; Michele Amatore; Conclusione.

PANTALEO (Vincenzo), VITA PRATICA. Brevi ricordi per i miei Figli. — Un vol. in 16°, pag. XX-172. L. 1. 50

Parte prima: L' educazione; la madre; vantaggi del lavoro; istruzione; scelta della professione; occupazioni da preferirsi; conservatevi la salute; atti e discorsi osceni; del vestire. — *Parte seconda:* Presentazioni in società; lotta nel mondo; osservate le usanze in società; duello; giuoco; società epuivoche; suicidio. — *Parte terza:* Impegno; matrimonio; scelta della moglie; doveri di marito; doveri di padre. — *Parte quarta:* Risparmio e debito; vita pubblica; badate alla moralità delle persone con le quali contraete affari: guardatevi da chi vi domanda in prestito; siate sempre cortesi; del viaggiare; carità; carattere; Conclusione.

SARDAGNA (Silvio), LE BESTIE E L' UOMO, ossia gli Animali considerati nella storia, nella guerra, nei divertimenti, nella mitologia, nell' araldica e nelle favole. — Un vol. in 16°, pag. 212 . . . . 1. 50

Contiene: I. Gli animali nella storia. — II. Gli animali nei divertimenti: la caccia; gli animali ammaestrati; i combattimenti d' animali; le corse; animali nelle cerimonie pubbliche e nelle corti. — III. Gli animali da guerra: il cavallo; il dromedario; il cane; l' elefante; il colombo viaggiatore; gli animali carnefici. —

IV. Gli animali fantastici: la fenice, i centauri, le arpie, le sirene, tritone, pegaseo, cerbero e la sfinge; il dio Pane; i satiri e i sileni; il drago, il basilisco e l' idra; il grifone, la chimera, l' ippogrifo e il liocorno; la lince, il pellicano, il delfino e la tarantola; gli uccelli profetici, il canto della civetta, le penne dell' aquila, il canto del cigno; gli animali sacri. — V. Gli animali araldici. — VI. Le favole.

SMILES (Samuele), IL CARATTERE. — Prima traduzione italiana di P. Rotondi, preceduta dalle Memorie dell'Autore scritte da esso stesso espressamente per questa edizione italiana. — *Decima edizione.* — Un vol. in 16°, pag. XXIV-388, con ritratto .... L. 2. 50

Contiene: I. Potenza del carattere. — II. La casa. — III. Compagnia ed esempio. — IV. Il lavoro. — V. Il coraggio. - VI. Il governo di sè stesso. — VII. Doveri, sincerità. — VIII. Serenità dell' animo. — IX. Maniere, arte. — X. La compagnia dei libri. — XI. La compagnia nel matrimonio. — XII. La scuola dell' esperienza.

— RISPARMIO. — Prima traduzione italiana di Michele Lessona. — *Sesta edizione.* — Un vol. in 16°, pagine XXIII-410 .... 2. 50

Contiene: I. Industria. — II. L'assuefarsi al risparmio. — III. Imprevidenza. — IV. Modi di risparmiare. — V. Esempi di risparmio. — VI. Metodi di economia. — VII. L' economia nell' assicurazione sulla vita. — VIII. Casse di risparmio. — IX. Le piccole cose. X. Capi e subordinati. — XI. I Crossley. — XII. Le spese al di là dei propri mezzi. — XIII. Debitori celebri. — XIV. Ricchezza e carità. — XV. Abitazioni salubri. — XVI. L' arte del vivere.

— GIORGIO MOORE, NEGOZIANTE E FILANTROPO. — Prima traduzione italiana di Costanza Giglioli Casella. — Un vol. in 16°, pag. XV-217.............. 1. 50

SMILES (Samuele), IL DOVERE, con esempi di coraggio, pazienza e sofferenza. — Prima traduzione italiana consentita dall' Autore. — *Quarta edizione.* — Un vol. in 16°, pag. VIII-439 .... L. 2. 50

Contiene: I. Dovere, coscienza. – II. Il dovere in azione. – III. Onestà, verità. – IV. Uomini che non si possono comprare. – V. Coraggio, pazienza. — VI. Costanza sino alla fine. Savonarola. — VII. Il marinaio. – VIII. Il soldato. – IX. Eroismo nel far bene. – X. Simpatia. XI. Filantropia. – XII. Eroismo nelle missioni. – XIII. Bontà verso gli animali. – XIV. Umanità verso i cavalli. E. F. Flower. – XV. Responsabilità. – XVI. L' ultimo.

— INVENTORI E INDUSTRIALI, versione di G. Strafforello. — Un vol. in 16°, pag. XII-372 .... 2. 50

Contiene: I. Finea Pett: principii della costruzione navale inglese. – II. Francesco Pettit Smith: introduttore pratico del propulsore ad elice. – III. Giovanni Harrison: inventore del cronometro marittimo. – IV. Giovanni Lombe: introduttore dell' industria serica in Inghilterra. – V. Guglielmo Murdock: sua vita e sue invenzioni. – VI. Federigo Kœnig: inventore della macchina tipografica. – VII. I Walter del *Times:* invenzione della macchina Walter. – VIII. Guglielmo Cloves: introduttore della stampa dei libri a vapore. – IX. Carlo Branconi: un esempio di aiuto di sè stesso. – X. L' industria in Irlanda: a traverso il Connaught e l' Ulster e a Belfast. – XI. La costruzione navale a Belfast, sua origine e suoi progressi. – XII. Astronomi e studiosi d' umil condizione: nuovo capitolo della conquista del sapere malgrado gli ostacoli.

— VITA E LAVORO. Studio sugli uomini insigni per operosità, cultura e ingegno. — Traduzione autorizzata di Sofia Fortini-Santarelli. — *Seconda edizione.* — Un vol. in 16°, pag. X-500............... 3. —

Contiene: I. L' uomo e il galantuomo. – II. Grandi uomini; grandi lavoratori. – III. Grandi uomini giovani. – IV. Grandi uomini vecchi. – V. Prosapia del talento e del genio. – VI. La ma-

lattia dei letterati; lavoro intellettuale eccessivo. — VII. Salute; occupazioni predilette. — VIII. La vita di città e la vita di campagna. — IX. Celibi e coniugati. — X. Il tramonto della vita; ultimi pensieri d' uomini illustri.

SPENCER (Herbert), EDUCAZIONE INTELLETTUALE, MORALE E FISICA. Traduzione dall'inglese di Sofia Fortini-Santarelli. — *Sesta edizione.* — Un vol. in 16°, pag. VI-220 .... L. 1.30

STRAFFORELLO (Gustavo), LA SCUOLA DELLA VITA. Precetti, esempi ed aneddoti. — Un vol. in 16°, pagine VI-265 .... 2. —

Contiene: I. Evoluzione sociale: Prologo. — II. *Mens sana in corpore sano.* — III. Studio. — IV. Libri e giornali. — V. Scelta di una professione. — VI. Matrimonio. — VII. Metodo. — VIII. Tatto. — IX. Fiducia in sè stesso. — X. I tre *P* magici: Perseveranza, Puntualità, Pazienza. — XI. Diva moneta. — XII. Uso ed abuso del danaro. — XIII. Debiti e cauzioni. — XIV. Risparmio. — XV. Lusso. — XVI. *Essere* e anche un po' *parere.* — XVII. San Successo. — XVIII. Sulla condotta. Consigli ad un giovane. Epilogo.

SURSUM CORDA! Quaresimale civile di UN ITALIANO. — Un vol. in 16°, pag. 228 .... 2. —

Contiene: I. La patria dell' italiano. — II. Monarchia e Repubblica. — III. Il Re. — IV. La Regina. — V. Il Principe reale. — VI. I ministri. — VII. La burocrazia. — VIII. Il Senato. — IX. I deputati. — X. L' esercito. — XI. La marina. — XII. La nobiltà. — XIII. La borghesia. — XIV. Il popolo. — XV. Il clero. — XVI. Il Vaticano. — XVII. Le nostre relazioni estere. — XVIII. La politica coloniale. — XIX. Il commercio. — XX. Le industrie. — XXI. L'agricoltura. — XXII. La viabilità. — XXIII. La finanza. — XXIV. La giustizia. — XXV. Le opere pie. — XXVI. La donna. — XXVII. Le scuole elementari. — XXVIII. Le scuole mezzane. — XXIX. Le scuole universitarie. — XXX. La stampa. — XXXI. La letteratura.

— XXXII. La scienza. — XXXIII. L'arte. — XXXIV. Il teatro. — XXXV. Le società e le accademie. — XXXVI. Le biblioteche e i musei. — XXXVII. I nostri consoli. — XXXVIII. I nostri missionari. — XXXIX. Missione civile dell' Italia. — XL. Resurrectio.

Piccola Biblioteca del Popolo Italiano.

Questa Biblioteca si propone di offrire al Popolo Italiano tutto ciò che può intendere e godere di buono e di bello, tutto ciò che può rifargli il carattere, ingentilirgli il costume, allargarne la coltura, esplorando le miniere della scienza, i giardini dell'arte, gli archivi della storia.

La nota che vibra in questa Biblioteca è rispetto per tutte le religioni dell' ideale, per tutte le opinioni oneste, un entusiasmo per tutte le poesie della vita; dalla più santa fra tutte, quella della famiglia, fino alla più alta, quella delle glorie del nostro paese.

Nessuno è povero per godersi il suo fiore in questo giardino, nessun uomo è inutile, quando impari dai nostri libri a sviluppare tutte le proprie forze e a godersi in pace il raggio di sole che gli spetta.

ALFANI (Augusto), I tre amori del Cittadino. L. 1.50

— Alessandro Manzoni ricordato al popolo e alla gioventù. Con un ritratto. . . . . — 50

FARAGLIA (Nunzio Federigo), La Disfida di Barletta. Racconto storico .... L. — 50

GALLENGA (Antonio), Vita inglese. Lettere agli Italiani .... — 50

GELLI (Agenore), Carlo VIII in Italia .... — 50

GOTTI (Aurelio), Santa Maria del Fiore e i suoi Architetti. Narrazione. Con illustrazioni .... — 50

— La Corona di Casa Savoia. Con illustrazioni. — 50

LANZONI (Primo), Stato indipendente del Congo. Con illustrazioni .... — 50

LESSONA (Michele), I Cani .... — 50

LICATA (G. B.), In Africa. Scritto postumo, con Prefazione di P. Mantegazza e illustrazioni .... — 50

MANTEGAZZA (Paolo), La mia Mamma. Con un ritratto .... — 50

MARCOTTI (Giuseppe), Il Generale Enrico Cialdini, Duca di Gaeta. Con un ritratto ...... — 50

REYNAUDI (Carlo), La Poesia dei Viaggi ... — 50

RINAUDO (Costanzo), Cronologia della Storia d'Italia dal 476 al 1870 .... — 50

SARDAGNA (Silvio), I Libri .... — 50

SELVATICO (Pietro), Impara l'arte e mettila da parte. Proverbio in azione .... — 50

SOMMIER (Stefano), UN VIAGGIO D'INVERNO IN LAPPONIA. Lettere ai miei nipotini, con illustraz. L. — 50

UN COLONNELLO, CARABINIERI E BRIGANTI DI ROMAGNA. Memorie .... — 50

VALLE (col.° Pietro), GEOGRAFIA DELL'ABISSINIA. Con illustrazioni e una Carta geografica .... — 50

A chi dirige le domande all'Editore si spedisce franco di porto a domicilio.